داستان ناول اور افسانہ

دردانہ قاسمی

ایجوکیشنل بک ہاؤس ۰ علی گڑھ

داستان، ناول اور افسانہ

دُردانہ قاسمی

داستان، ناول
اور
افسانہ

دُردانہ قاسمی

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ــ علی گڑھ

اشاعت ــــــــــ ۱۹۹۹ء
قیمت ــــــــــ ۴۰/۰۰

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
مطبع : ایم۔ کے۔ آفسٹ پرنٹرس دہلی

ایجوکیشنل بُک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲۰۲۰۰۲

اپنے ابا

ڈاکٹر سید محمد ضیاء الدین علوی مرحوم

کے نام

فہرست مضامین

اگر ادبی حلقوں میں اس کتاب کو خاطر خواہ مقبولیت حاصل ہوئی تو میں محسوس کروں گی کہ میری محنت رائیگاں نہیں گئی۔

—— دردانہ قاسمی

تمہید

ادب و شعر سے میری دلچسپی کا عملی اظہار اب تک میرے تحقیقی مقالے اور بعض تنقیدی مضامین کی شکل میں ہوا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میری کوششیں اب تک ادب کے ایک ایسے مبتدی کی کوششیں ہیں جو پڑھنے کے ساتھ لکھنے کو ادب کی تفہیم کا حصہ سمجھتا ہے۔ اس لئے اس کتاب میں شامل مضامین کو اگر ایک طالب علم کی کاوش سمجھ کر پڑھا جائے تو پڑھنے والے کو زیادہ مایوسی نہیں ہوگی۔ اس کتاب کے زیادہ تر مضامین جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے فکشن کی مختلف اصناف سے تعلق رکھتے ہیں۔ جو مضامین شعر و ادب کے دوسرے مسائل پر لکھے گئے ہیں ان سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادب میں میری دلچسپی کا محور صرف فکشن ہی نہیں ہے۔ ان مضامین میں زبان و بیان کا معیار شاید بہت بلند نہ ہو لیکن ادب فہمی کی سنجیدہ کوشش ضرور نظر آئے گی۔

"داستان، ناول اور افسانہ" میں شامل مضامین اردو ادب کے نصابات سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔ اس لئے مجھے امید ہے کہ یہ کتاب طلبہ کی نصابی ضرورت کو بھی پورا کرے گی اور ادب کے باذوق قارئین کے لئے بھی دلچسپی کا باعث ہوگی۔

داستان، ناول اور افسانے

داستان ، ناول اور افسانہ حقیقت میں ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ داستان کو اگر موٹے طور پر سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ تہذیب کی ابتدا کی نمائندگی کرتی ہے اور ناول اور افسانے کے ذریعہ جدید زندگی اور جدید احساسات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ کہانی کا عنصر داستان ، ناول اور افسانہ تینوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان تینوں اصناف کو ایک ساتھ فکشن بھی کہا جاتا ہے۔ فکشن کا لفظ ویسے تو انگریزی زبان سے لیا گیا ہے لیکن اردو ادب میں اس لفظ کا رواج اس حد تک عام ہو چکا ہے کہ افسانوی ادب سے تعلق رکھنے والی تمام ادبی صنفوں کو فکشن کے نام سے پکارا جاتا ہے۔

اگر ہم انسانی تہذیب اور انسانی عقل اور فکر کی تاریخ کو سامنے رکھیں تو آسانی سے اس بات کا اندازہ لگا سکتے ہیں کہ افسانوی ادب کی ضرورت انسان نے کیسے محسوس کی اور کس طرح اس افسانوی ادب کا ارتقا زبانی قصہ گوئی سے لے کر داستان نگاری یا افسانہ یا ناول نگاری تک کی صورتوں میں ہوتا رہا ہے۔ یہ بات انسان کی فطرت میں داخل ہے کہ وہ اپنی آپ بیتی یا دوسروں سے سنی ہوئی کہانی کو اپنے

ساتھیوں تک پہنچا کر تسلی حاصل کرتا ہے۔ پرانے زمانے میں جب انسان جنگلوں اور پہاڑوں کی گپھاؤں میں رہتا تھا تو اس وقت نہ تو اس کے پاس تہذیب کی دولت تھی اور نہ اپنی بات پہنچانے کی کوئی ایسی صورت جو اس کا تعلق دنیا کے دور دراز علاقے میں رہنے والوں سے قائم کر سکے۔ اس لئے اس زمانے میں انسان ایک بہت محدود انداز کی زندگی گذارتا تھا۔ عورتیں گھر کا کام کیا کرتی تھیں اور مرد دن بھر روٹی روزی کمانے کی فکر میں جنگل اور ویرانے میں مارا مارا پھرتا تھا۔ ظاہر ہے کہ جب مرد اپنے سفر سے شام تک واپس آتا تھا تو کبھی وہ دشمنوں سے مقابلے کی کہانی سناتا تھا اور کبھی شکار مارنے میں اپنی بہادری اور جواں مردی کے واقعات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتا تھا۔ قدیم زمانے کے لوگوں کے لئے اس کے علاوہ آرام اور ذہنی تفریح کا کوئی اور ذریعہ بھی نہیں تھا۔ عورتیں اپنے مردوں سے سنے ہوئے قصے اپنی ساتھی عورتوں کو سناتی تھیں اور اس طرح قصے اور کہانیوں کا سلسلہ ایک آدمی سے دوسرے اور دوسرے سے تیسرے آدمی تک پہنچتا رہتا تھا اور بہت سی کہانیاں اتنی مشہور ہو جاتی تھیں کہ ان کو عام کہانی اور کبھی کبھی ضرب المثل کی حیثیت حاصل ہو جاتی تھی۔ اس سلسلے میں یہ بات بڑی اہم ہے کہ پرانے زمانے کا آدمی بنیادی طور پر سیدھا سادہ، بے ریا اور مخلص ہوا کرتا تھا۔ زمانے کی ضروریات نے اسے خود غرض اور مکار نہیں بنایا تھا۔ وہ دوستی، خلوص، ایمان داری اور دیانت کے اصولوں کو زندگی کی سب سے بڑی نعمت سمجھتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ پرانے قصوں میں زندگی کے سارے اعلیٰ اصول اور انسانی قدروں کا معیاری پیمانہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ جہاں تک قصوں میں رنگ آمیزی کرنے اور بات چیت کو خوبصورت بنا کر پیش کرنے کا سوال ہے تو اس کا تعلق انسان کی اس فطرت سے ہے جو اس کو حیرت انگیز واقعات میں دلچسپی لینے اور ناقابلِ یقین باتوں کو توجہ سے سننے پر مجبور کرتی ہے۔ ایک اور اہم بات

یہ ہے کہ پرانے زمانے میں انسان زندگی کے بہت سے معاملات میں اپنے آپ کو بہت مجبور، بے کس اور کم طاقت کی مخلوق محسوس کرتا تھا۔ وہ کبھی شیر سے شکست کھا کر زخمی ہو جاتا تھا، کبھی آندھی اور طوفان کا مقابلہ نہیں کر پاتا تھا اور کبھی بھوت پریت کے وہمی واقعات سے خوفزدہ ہو جاتا تھا۔ وہ تمام باتیں وہ تھیں جو پرانے زمانے کے لوگوں کو حیرت انگیز واقعات پر یقین کرنے اور فوق الفطرت چیزوں کا ذکر کرنے پر مجبور کرتی تھیں —— کبھی کبھی ایسا ہوتا تھا کہ جب آدمی اپنی بات کو بیان کرنے میں یہ محسوس کرتا تھا کہ کسی بڑی مہم کو اکیلے سر کرنے کا ذکر قابلِ قبول نہیں ہو سکتا تو وہ فوراً اپنے ذہن سے کسی جنات یا دیو یا آسمانی مخلوق کے کردار کا اضافہ کر کے اپنی داستان میں چار چاند لگا لیا کرتا تھا۔

داستانوں کے سلسلے میں بہت سے نقادوں نے پرانی تہذیب اور پرانے زمانے کے ذہنی انداز کو سامنے رکھتے ہوئے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ چونکہ انسان پہلے اپنی بہت سی خواہشات اور امنگوں کو عملی جامہ پہنانے کی طاقت نہیں رکھتا تھا اس لئے اکثر ایسے واقعات گڑھ لیا کرتا تھا جن سے اس کے ذہن کو سکون مل جایا کرتا تھا اور اسے ایسا محسوس ہوتا تھا گویا کہ اس کی خواہش سچ مچ پوری ہو گئی ہے۔ بہت سے نقادوں کا کہنا ہے کہ داستانوں میں جو واقعات بیان کئے گئے ہیں وہ دراصل پرانے زمانے کے لوگوں کے خواب ہیں جو قصے کی شکل میں بیان کئے گئے ہیں۔ ہر زمانے میں لوگ خواب دیکھتے رہے ہیں۔ آج کے نئے لوگ مادی ترقی کے بعد اب ایسے خواب دیکھتے ہیں جن کا تعلق فطری زندگی اور فطری خواہشات سے ہوتا ہے اور پرانے لوگ ایسے خواب دیکھتے تھے جن میں نئی نئی دریافتوں اور عجیب و غریب مہمات کے سر کرنے کا ذکر ہوا کرتا تھا —— انسان کے بہت سے خواب ایسے ہوتے ہیں جو اس کی نامکمل خواہشات

کی تلافی کرتے ہیں۔ غیر ترقی یافتہ زمانے میں جب لوگ سمندروں کا سفر نہیں کر پاتے تھے تو خواب میں جل پری وغیرہ کے کردار کے ذریعہ ایسے سفر کو طے کر لیا کرتے تھے۔ جب وہ دشمنوں سے ہار جاتے تھے تو اپنی کہانی میں غیر معمولی قوت کا ذکر کر کے یا پھر کسی دیوزاد کے کردار کی تخلیق کر کے اپنی جیت کا یقین کر لیا کرتے تھے۔ یہی بنیادی وجہ ہے جس وجہ سے مافوق الفطرت اور فوق البشر کرداروں کی کثرت داستانوں میں اکثر دکھائی دیتی ہے۔ یا تو جنات، دیو اور پری کے مافوق فطرت کردار بہت نمایاں ہوتے ہیں یا ایسے انسان کے کردار کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا ہے جو دیکھنے میں تو انسان ہیں مگر ان کے اندر عام انسانوں سے زیادہ طاقت، علم، سمجھ اور ہنر مندی ہوتی ہے۔ اس قسم کے جتنے کردار داستانوں میں آتے ہیں وہ پرانے زمانے کے اعتبار سے تو اپنا جواز رکھتے ہیں مگر نئے زمانے میں غیر ضروری محسوس ہوتے ہیں۔ نئے زمانے میں لوگوں نے عقل، ہوش اور حقیقت پر یقین کرنا کچھ زیادہ ہی شروع کر دیا ہے۔ اس لئے آج کے انسان کو ایسے کردار یا توہم پر مبنی واقعات بہت زیادہ اپیل نہیں کرتے۔ لیکن اگر ہم ہر زمانے کے تقاضوں کو سامنے رکھیں تو ہمیں داستانوں کے واقعات اور کرداروں میں زیادہ بوالعجبی نظر نہیں آئے گی۔ مغرب سے لئے گئے کردار کے تصور میں معقولیت اور حقیقت پسندی پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہے، اس لئے ہمیں آج داستانوں، مثنویوں اور پرانے عقائد پر مبنی واقعات خلافِ عقل معلوم ہوتے ہیں جب کہ حقیقت یہ ہے کہ پرانی داستانوں اور واقعات کو مشرق اور مغرب دونوں میں آج بھی پوری دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور اس کی اہمیت کو محسوس کیا جاتا ہے۔ پنج تنتر ہو یا الف لیلیٰ، قصۂ حاتم طائی ہو یا قصۂ گل بکاؤلی، یہ داستانیں آج بھی اسی طرح مقبول ہیں جس طرح پہلے مقبول رہی ہیں۔ اگر ہم پرانے زمانے کے فارغ البال اور کم معروف انسانوں کی زندگی کو پیشِ نظر رکھیں تو یہ سمجھنے میں زیادہ دقت

نہیں ہوتی کہ پرانے زمانے کا انسان اکثر وقت گذاری کے لئے بھی قصے بیان کرتا تھا۔ سارے دن کا تھکا ہارا انسان جب رات میں اپنے دوستوں کے ساتھ بیٹھتا تھا یا سردیوں میں آگ کے الاؤ کے چاروں طرف گھنٹوں بیٹھ کر ٹھنڈک کے احساس کو کم کرنا چاہتا تھا تو اس وقت سوائے اس قسم کے واقعات کے کوئی اور چیز ان کے دل کو بہلانے والی نہیں ہوا کرتی تھی۔ ایسے ہی واقعات اور داستانوں سے وہ دل بھی بہلاتا تھا، وقت بھی کاٹتا تھا اور زندگی کی مشکلات کے احساس کو بھی کم کرنے کی کوشش کرتا تھا۔

یہ تو تھیں داستانوں کے بارے میں وہ بنیادی باتیں جن کو سمجھے بغیر ہم داستانوں کی اہمیت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ لیکن داستانوں کی اہمیت کے لئے صرف یہی باتیں کافی نہیں ہیں۔ پرانی داستانیں پرانی تہذیب اور ثقافت اور رسم و رواج کا بہترین ذخیرہ بھی ہیں۔ ان داستانوں میں پرانا انسان، اس کے رہن سہن کے طور طریقے اور اس کے رسوم و رواج محفوظ ہیں۔ اگر اس سرمائے کو ہم اپنے ادبی حافظے سے الگ کردیں تو ہمارے پاس پرانی زندگی کی اعلیٰ قدریں اور تہذیب و تمدن کے اعلیٰ معیار بھی باقی نہیں رہیں گے۔ انھیں قدروں اور معیاروں کی مدد سے ہم اپنی ترقی کا بھی اندازہ لگاتے ہیں اور اپنے زوال کا احساس بھی کر سکتے ہیں۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ پرانی داستانیں اپنی قدامت اور پرانے پن کے باوجود ہمارے ادب کا وہ زریں سرمایہ ہیں جن کے بغیر ہمارا ادب اپنی جڑوں سے محروم ہو جائے گا تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔

داستانوں کے بارے میں اس مختصر سے جائزے کے بعد ناول اور افسانے کے فن کو سمجھنا بہت زیادہ مشکل نہیں رہ جاتا۔ داستانیں پرانے زمانے اور پرانے لوگوں کی کہانیاں ہیں اور ناول اور افسانوں میں جدید دور کے انسان کی حقیقی اور سچی کہانیاں

پیش کی جاتی ہیں۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ناول ایک وسیع پس منظر میں لکھا جاتا ہے اور اس میں زندگی کی وسعت کو سمیٹنے کی کوشش کی جاتی ہے اور افسانے میں زندگی کے کسی ایک نکتے پر توجہ صرف کی جاتی ہے اور یہ کوشش بھی کی جاتی ہے کہ محدود واقعات اور محض چند کرداروں کی مدد سے کسی تاثر کو ابھارا جائے۔ ناول اور افسانہ اپنی بنیادی ماہیت کے اعتبار سے بہت سی مماثلتیں رکھتے ہیں جب کہ داستانوں کی دنیا ان سے بہت مختلف ہے۔ اگر ناول نگاری کے اہم نکات کو سمجھ لیا جائے تو افسانہ نگاری کے فن کو سمجھنا زیادہ آسان ہو سکتا ہے۔

ناول، داستانوں کی طرح طویل تو نہیں ہوتا مگر کچھ نہ کچھ طویل ضرور ہوتا ہے۔ اس کی طوالت عام طور سے سو ڈیڑھ سو صفحات سے لے کر ہزار دو ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہوتی ہے۔ اردو میں عام طور پر ناول کم لکھے جاتے ہیں اور جو لکھے بھی جاتے ہیں ان کی ضخامت عموماً دو تین سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتی۔ "اداس نسلیں" اور "آگ کا دریا" جیسے ناول بہت ہی کم ہیں جن کے صفحات کی تعداد کچھ زیادہ ہے مگر اس سلسلے میں صفحات کی بات کو زیادہ اہمیت نہ ہی دی جائے تو بہتر ہے اس لئے کہ کوئی بھی ادب پارہ صفحات کی تعداد سے بڑا ادب پارہ نہیں کہلاتا بلکہ اس کی فنی حیثیت اسے بڑا یا چھوٹا ثابت کرتی ہے۔ ناول اسی وقت بڑا یا عظیم ناول کہلانے کا حق رکھتا ہے جب اس کے پڑھنے کے دوران زندگی کی بعض غیر اہم باتیں بھی مخصوص پس منظر میں بیان ہونے کے سبب اہم اور غیر معمولی معلوم ہونے لگیں اور جب ہم ناول ختم کریں تو ہمیں احساس ہو کہ ہم نے زندگی کے مطالعے کا ایک بالکل نیا نقطۂ نظر حاصل کر لیا ہے یا زندگی کے سمجھنے اور اس کی گہرائی کا احساس رکھنے کی اہلیت ہمارے حصے میں آگئی ہے۔ اس طرح یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ناول واقعات کے ایسے سلسلے کو کہا جاتا ہے جو ہمارے لئے زندگی کے تضادات اور رنگارنگی کو

سمجھنے کا ایک معیار فراہم کرے۔ ظاہر ہے کہ واقعات کے سلسلے کو مربوط کرنے کے لئے واقعات کو پلاٹ کی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ کرداروں کو حقیقی زندگی کے قریب رکھنا ہوتا ہے اور زبان و بیان کو واقعات اور کرداروں کی مناسبت سے ڈھالنا ہوتا ہے۔ اگر ایک ناول نگار ان ضروریات کا خیال رکھے تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ اس کا ناول معیاری نہ ہو۔ اس اجمال کی تفصیل میں جائیے تو آپ کے سامنے پلاٹ، واقعات، زمان و مکان، کردار، تکنیک اور ڈائیلاگ وغیرہ کے مسائل واضح ہو کر آئیں گے۔ یہ بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ناول میں ان باتوں کی بہت زیادہ اہمیت ہوتی ہے لیکن ناول کے ہر عنصر کو الگ الگ کرکے اچھی ناول نگاری کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس لئے ناول نگار کا پہلا فرض یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی اور اپنے اردگرد کی زندگی کی باریکیوں کا احساس رکھے، کرداروں کی تہ داری کو سمجھے، معاشرے میں بولی جانے والی زبان پر قدرت حاصل کرے اور خوبصورت تکنیک کے ساتھ سارے واقعات کو ایک مسلسل اور مربوط پلاٹ میں ڈھال دینے کی کوشش کرے۔ اگر وہ اس عمل میں کامیاب ہو جائے تو وہ اچھی کردار نگاری بھی کر سکتا ہے، اچھی تکنیک بھی بنا سکتا ہے، پلاٹ کو گٹھا ہوا بھی رکھ سکتا ہے اور واقعات کو پڑھنے والے کے لئے قابلِ قبول بھی بنا سکتا ہے۔

ایک اچھے ناول کے لئے جن باتوں کو ضروری قرار دیا گیا ہے کم و بیش وہی باتیں ایک اچھے افسانے کے لئے بھی ضروری ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ ناول ایک بڑے سیاق و سباق میں لکھا جاتا ہے اور افسانہ مختصراً کسی نکتے کو نمایاں کرتا ہے۔ بڑا افسانہ نگار آسانی سے بڑا ناول نگار نہیں بن سکتا جب کہ بڑا ناول نگار اگر سمندر کو کوزے میں بند کرنے کی قدرت اور احتیاط اپنے اندر پیدا کرلے تو عمدہ افسانے بھی لکھ سکتا ہے۔

ناول اور افسانے کے بنیادی فرق کو اس سے پہلے واضح کر دیا گیا ہے۔ اس لئے اس کو دہرانا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ البتہ یہ بات ضرور عرض کی جائے گی کہ افسانہ نگاری کی تکنیک اور صنفی خصوصیات کو اگر ذرا بھی احتیاط سے برتنے کی مشق کرلی جائے تو افسانے لکھنا فکشن کی دوسری تمام اصناف یعنی داستان، ناول اور ڈرامے سے زیادہ آسان ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگ عام طور سے افسانہ نگاری ہی کے ذریعہ ادب میں داخل ہوتے ہیں اور معمولی معمولی باتوں پر افسانہ لکھنا عام مشغلہ بن گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس طرح کی عام افسانہ نگاری اور افسانہ نگاری کو فن بنانے کی قدرت میں امتیاز کیسے قائم کیا جا سکتا ہے تو اس سلسلے میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کیا جا سکتا کہ افسانہ نگاری کا فن مختصر ہونے کے باوجود بہت آسان فن نہیں ہے۔ اس فن میں کمال حاصل کرنے کے لئے کردار نگاری پر ناولوں کے کرداروں سے زیادہ توجہ دینی چاہئے۔ اس لئے کہ افسانے میں کم سے کم صفحات میں ہی کرداروں کو نمایاں کرنا ہوتا ہے —— کرداروں کے علاوہ افسانے کا آغاز اور انجام کی بھی بہت زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔ افسانے کا آغاز ایسا ہونا چاہئے جو پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچ لے اور اسے پورا افسانہ پڑھنے پر مجبور کر دے —— جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے تو افسانے میں ناول ہی کی طرح زبان و بیان اور اسلوب پر محنت صرف کرنی ہوتی ہے۔ افسانے کی زبان اس اعتبار سے بہت چست اور جامع ہونی چاہئے کہ مختصر سے الفاظ اور کم سے کم باتوں میں افسانے کے بنیادی مسئلے کو واضح کر دیا جائے۔

داستان، ناول اور افسانے کے بارے میں ان مختصر باتوں سے تینوں اصنافِ ادب کے ساتھ انصاف تو نہیں کیا گیا ہے لیکن یہ کوشش ضرور کی گئی ہے کہ داستان، ناول اور افسانے کے بنیادی عناصر کو اس طرح الگ الگ کر کے دیکھا جائے کہ ان اصناف میں امتیاز اور فرق کا اندازہ لگانا آسان ہو جائے۔

———

فسانۂ عجائب کے اہم کردار

انسان کی زندگی وقت کے ساتھ ساتھ سادگی کی بجائے تہہ داری اور پیچیدگی کی طرف مائل ہوتی جاتی ہے۔ آج کے انسان کی زندگی مادی ترقی کی وجہ سے پہلے جیسی معصوم، سیدھی سادی نہیں ہے جیسی ماضی کے لوگوں کی تھی۔ ہم ماضی میں جتنی دور تک جائیں گے، ہمیں اندازہ ہوگا کہ پرانے لوگ سپاٹ اور اکہری زندگی گذارتے تھے۔ آج کے افسانوی ادب میں ہماری ملاقات جن کرداروں سے ہوتی ہے وہ یقیناً پرانے انداز کے آدمیوں کے مقابلے میں تہہ داری اور مشکل نفسیات کے مالک ہوتے ہیں۔ آج کا آدمی ایک ترقی یافتہ زمانے میں سانس لے رہا ہے اور زندگی کی بعض متضاد خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ زندہ رہنے پر مجبور ہے۔ اس کے برخلاف فکشن کی غیر ترقی یافتہ شکل میں جب ہم داستانوں کا جائزہ لیتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ داستانیں انھیں ادوار کی افسانوی شخصیات کو پیش کرتی ہیں جن میں یہ داستانیں لکھی جاتی رہی ہوں۔

داستان کی دنیا ایک مثالی دنیا ہے اسی وجہ سے داستانی کرداروں میں حقیقی زندگی اور فطری صلاحیت کی تلاش لاحاصل ہے۔ اس کے کردار اپنی نوعیت

کے اعتبار سے نہ صرف آج کے انسانوں سے بلکہ اس دور کے عام انسانوں سے بھی مختلف اور اکثر برتر ہوتے ہیں۔ فسانۂ عجائب کے کرداروں کے بارے میں عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے تمام کردار کٹھ پتلیوں کی مانند ہیں جن کی رسی رجب علی بیگ سرور کے ہاتھ میں ہے۔ وہ انھیں جس طرح نچانا چاہتے ہیں۔ نچاتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں نہ انفرادیت ہے اور نہ جاذبیت بلکہ بے جان اور کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات نہ صرف "فسانۂ عجائب" کے لئے درست ہے بلکہ تمام داستانوں کے کرداروں پر صادق آتی ہے۔ اس مختصر تمہید کی روشنی میں آئیے ہم دیکھیں کہ "فسانۂ عجائب" میں پیش کئے جانے والے کردار کس طرح اس مثالی دنیا کی عکاسی کرتے ہیں جو مثالی دنیا ہمیں داستانوں میں نظر آتی ہے۔ اس جائزے سے ہمیں اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ "فسانۂ عجائب" آج کے فکشن کے مقابلے میں قدیم ترین انداز زندگی کی عکاسی کرنے کے باوجود ادب کے نقطۂ نظر سے کیا اہمیت اور قدر و قیمت رکھتا ہے۔

جانِ عالم کا کردار باوجود کمزور ہونے کے "باغ و بہار" کے "چہار درویشوں" کے کردار سے زیادہ جاندار ہے۔ اس میں کسی حد تک انفرادیت بھی ہے اور اس زمانے کی کھوکھلی اور بے جان نوابی زندگی کی تمثیل بھی پیش کرتا ہے۔ جانِ عالم کے کردار میں وہ تمام کمزوریاں ملتی ہیں جو اس دور کی زندگی میں عام ہوگئی تھیں۔ اس تضاد کی بنا پر کچھ نقادوں نے جانِ عالم کے کردار کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ رجب علی بیگ سرور کا کمال اور داستانوں کا فن دونوں اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتا ہے۔ جانِ عالم کی ولادت کی تصویر ملاحظہ فرمائیں۔

"گوہر آبدار، درِ شاہوار صدفِ بطن بانوئے خجستہ اطوار سے پیدا ہوا، چھوٹا بڑا اس کا شیدا ہوا۔ اس روح افزا کا فیروز بخت نے جانِ عالم

نام رکھا، شب و روز پرورش سے کام رکھا۔"

اس کے بعد مخصوص روایتی انداز میں اس کے حسن و جمال کا ذکر کرتے ہیں اور یہ روایتی ذکر نہ صرف فسانۂ عجائب میں بلکہ اردو کی تمام قدیم داستانوں میں ملتا ہے۔ میر حسن نے شہزادہ بے نظیر کے تولد ہونے کا ذکر اور اس کے حُسن و جمال کا بیان اس سے زیادہ تفصیل کے ساتھ بالکل اسی روایتی انداز میں بیان کیا ہے۔ اس تعارف میں سرورؔ کا اجمال اور اختصار قابلِ داد ہے۔ اور یہی اختصار اس کے معنی آفرینی اور ندرت کا ضامن ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ جب سرورؔ نے جانِ عالم کے کمالات اور علم و فضل کا ذکر کیا ہے تو بھی اسی اختصار کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔

"تحصیل علم و فضل میں شہرۂ آفاق ہوا۔ جتنے فن سپہ گری ہیں ان کا مشاق ہوا۔ جمیع علوم و ہر فن میں طاق ہوا۔"

شہزادہ جانِ عالم حسین، خوب رو اور دلیر نوجوان ہے۔ اس میں ذاتی طور پر بہادری اور شجاعت کے جوہر خواہ معدوم سہی لیکن عشق کے راستے میں بے شمار منازل اور مہارت سر کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ سرورؔ نے اسے جری، بہادر اور جاں باز بنا کر پیش کیا ہے۔ چنانچہ جب ملکہ مہر نگار کے درویش باپ اس کے قیام پر سوال کرتے ہیں تو وہ بڑا معقول اور موثر جواب دیتا ہے۔

"آپ کیوں محجوب فرماتے ہیں۔ مجبور ہوں اس عزم میں گھر بار چھوڑا۔ عزیزوں، یگانوں کو ترک کر کے شہر سے منھ موڑا۔ وہ کہیں گے سخت کمبخت اور بے جرأت تھا۔ راستے میں آسائش ملی بیٹھ رہا خوف سے نہ جا سکا۔ جھوٹا تھا ناحق عشق کا دم بھرتا تھا۔"

ان کلمات سے جانِ عالم کے کردار کا جو نقش ہمارے ذہن میں بیٹھتا ہے وہ ایک بہادر اور جری، حوصلہ مند انسان کا کردار ہے لیکن جب مہمات کے سر آنے کا وقت

آتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ جانِ عالم بیساکھیوں پر چلنے والا ایک شخص ہے جو بیساکھی کے بغیر بے دست و پا ہو کر رہ جائے۔

جانِ عالم کے کردار میں ایسی کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔ جانِ عالم شاید کوئی مہم بھی سر نہ کر پاتا اگر اسے موقع پر غیبی امداد نہ ملتی۔ لطیفہ یہ ہے کہ ایک طرف سرورؔ چاہتے ہیں کہ جانِ عالم کا کردار ایک مثالی نواب یا شہزادے کا کردار ہو جو جنگ کے زمانے میں جانباز سپاہی، عشق کے میدان میں سچا اور معتبر مرد اور مصائب و آلام میں صابر و شاکر انسان ہو لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ اس دور کے حکمراں طبقے کی کوتاہیاں اور محرومیاں بھی صفحۂ قرطاس پر بکھر جاتی ہیں۔ طوطے اور وزیر زادے سے بچھڑ کر جب شہزادہ ایک لق و دق صحرا میں جا نکلتا ہے جہاں آدمی ہے نہ آدم زاد، وہاں سخت پریشان اور خوف زدہ نظر آتا ہے اور آخرکار زار و قطار رونے لگتا ہے۔ جادوگروں کے جال میں پھنس کر وہ بالکل بے بس اور ناامید ہو جاتا ہے۔ اس وقت اس کی ایسی کوئی کوشش بھی اس کی جانب سے نظر نہیں آئی جو جانِ عالم نے اپنی رہائی کے سلسلے میں کی ہو۔

انجمن آرا کے باپ نے جب اسے دیو سے مقابلے پر جانے سے باز رکھنا چاہا تو شہزادے نے بڑے بارعب انداز سے اسے رد کر دیا۔

"جواں مردی سے بعید ہے۔ عاشق کو معشوق کی راہ میں جان دینا عید ہے۔ جس مددگار نے ہزار بلا سے بچا کر یہاں تک پہنچا دیا وہی وہاں بھی مظفر و منصور آپ سے ملائے گا نہیں تو یہ صورت نحس لوگوں کو دکھانی کیا ضروری ہے۔"

غرض جانِ عالم کے کردار کا یہ تضاد بڑا دلچسپ اور خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ یہ ایک مثالی شہزادے اور اس وقت کے حقیقی حکمراں طبقے کے کردار کا تضاد ہے۔ اس

میں اس طبقے کی تمام کمزوریاں بدرجۂ اتم موجود ہیں ۔ اس سے بحث نہیں کہ یہ سرور کی شعوری یا غیر شعوری کوششیں ہیں مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جان عالم کی دو پہلو شخصیت نے اسے ایک قابلِ قدر کردار بنا دیا ہے ۔ اس کی گفتار میں شان و شوکت، رعب و دبدبہ ضرور ہے لیکن اس کے کردار میں ان اوصاف کا فقدان ہے اور نتیجہ کے طور پر وہ صرف میدانِ عشق کا مرد دکھائی دیتا ہے ۔

انجمن آرا کے کردار میں سوائے اس کے کوئی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ وہ فسانے کی ہیروئن ہے ۔ جان عالم کو اس سے نادیدہ محبت ہوئی ہے ۔ اپنے والدین ، اپنی ملکہ ماہ طلعت ، گھر بار ، عیش و آرام ، ملک و دوست چھوڑ کر نکل کھڑا ہوتا ہے ۔ یہ عجیب بات ہے کہ سرور انجمن آرا کے متعلق جملے صرف طوطے کی زبانی کہلواتے ہیں ۔

"کہاں میری زباں میں طاقت جو شمۂ مذکور شکل و شمائل اس زہرہ جبیں
فخر بلقان لندن و چین کا سناؤں ۔"

ان دو ہی جملوں پر شہزادہ اتنا بڑا سفر اور اتنی بڑی مہم طے کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے ۔ غرض اتنے بڑے قصے میں ابتدا سے انتہا تک انجمن آرا کی خوبصورتی اور حسن و جمال کے سلسلے میں کوئی قابلِ اعتبار شہادت نہیں ملتی بلکہ بار بار ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کی شخصیت ملکہ مہر نگار کے آگے بالکل پھیکی اور بے رنگ معلوم ہوتی ہے ۔ ان تمام باتوں کے باوجود انجمن آرا افسانے کی ہیروئن اور جان عالم کی محبوب خاص ہے اور وہ اس کے لئے ہر مصیبت اور ہر بلا سے گذر جاتا ہے طلسمی کارخانوں کو سر کرتا ہے ۔ دشت پیمائی اور صحرا نوردی اس کا مقدر ہوتی ہے اور محض اس کے لئے اپنی پہلی ملکہ ماہ طلعت کو اور مہر نگار کو چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے ۔ جب ہماری ملاقات ملکہ مہر نگار سے ہوتی ہے اس حسین و جمیل ، پر خلوص ، باحیا ، ذکی و فہیم دوشیزہ سے مل کر ہمارا دل آگے بڑھنے کو نہیں چاہتا لیکن جان عالم کی ضدی طبیعت ہمیں انجمن آرا کی تلاش میں نکلنے پر مجبور کر دیتی ہے

اور ہم اس مہر و وفا کے مجسمے کو بادلِ ناخواستہ خیرباد کہہ کر آگے بڑھتے ہیں ۔ ایک بات اور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتی ہے کہ سرور نے یقیناً دانستہ طور پر انجمن آرا کے کردار کو ملکہ مہر نگار کے مقابلہ میں کمزور شکل میں پیش کرنے کی سعی کی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ بار بار انھوں نے قاری کی توجہ کو مبذول کرنے کی کوشش کی ہے اور ملکہ مہر نگار کے مختلف صفات اور کمالات کا ذکر کیا ہے ۔ اس وجہ سے انجمن آرا کی شخصیت پس پردہ چلی جاتی ہے ۔ جان عالم کے کردار پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ سرور نے جان عالم کے کردار کو دو پہلو شخصیت عطا کر کے پیش کیا ہے ۔ انجمن آرا کا کردار بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔

سرور نے انجمن آرا کو بھولی بھالی اور معصوم لکھا ہے لیکن داستان پڑھنے والے کو اس سے اتفاق نہیں ہو سکتا ۔ وہ نہایت چالاک اور موقع شناس ہے ۔ اپنی پہلی ملاقات میں اس نے جان عالم سے جس بے تکلفی اور بے حجابی سے گفتگو کی وہ بھی ہماری توجہ کی مستحق ہے ۔ جان عالم کے حسن اور دل ربائی میں شبہ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ مہر نگار ایسی باحیا خاتون بھی اس سے کھل کر محبت کا اظہار کئے بغیر نہ رہ سکی لیکن انجمن آرا نے اس سے اظہار عشق نہیں کیا بلکہ اپنے والدین سہیلیوں اور خدمت گاروں کے سامنے بھی اقرار محبت نہیں کرتی اور جب اس کی ماں جان عالم کے ساتھ شادی کرنے کے سوال پر اس کی رضامندی طلب کرتی ہے تو وہ جس چالاکی اور طراری سے اپنے خیال کا اظہار کرتی ہے وہ ہمارے ذہن سے اس خیال کو قطعی خارج کر دیتی ہے کہ انجمن آرا بھولی بھالی اور معصوم ہے ۔

انجمن آرا کی ماں گرد پھرتی تھی ۔ دم بہ دم سجدہ کرنے کو زمین پر گرتی تھی
اور کہتی تھی ہمارے دن اللہ نے پھیرے مگر بدولت جان عالم انجمن آرا
جب سنتی کھل جاتی اور لوگوں کو سنانے کو تجاہل عارفانہ کرکے یہ کہتی

صاحبو! یہ کیا بار بار کہتے ہو جو میرا مقدر سدھارنا ہوتا تو وہ کون تھا
جو دن پھیرتا۔"

اپنی سہیلیوں کی چھیڑ پر بھی وہ انھیں راز دل کا پتہ نہ دیتی اور برہم ہو کر یوں جواب دیتی۔

"خدا جانے یہ کون ہے کہاں سے آیا ہے۔ سبھوں نے میرا مغز کھایا
ہے۔ اسے تو کیا کوسوں وہ تو مسافر بیچارہ ہے۔ جی میں آتا ہے کہ
اس کا منھ نوچوں جس جس نے یہ نعرہ لگایا ہے۔"

خود جانِ عالم سے پہلی ملاقات پر اس نے جس بے تکلفی کا اظہار کیا وہ بھی اس ضمن میں
قابل توجہ ہے۔

"انجمن آرا نے شرما کر سر جھکا کر کہا ـــــ صاحب کچھ پاس و لحاظ کسی
کا نہیں، یوں پاس چلے آنا حرکت مجنونانہ ہے۔ عشق و عاشقی میری بلا
جانے۔ رمز و کنایہ کسی اور سے جا کر کرو، اپنا چوچلا اٹھا رکھو۔"

حالاں کہ حقیقتِ حال یہ ہے کہ پیکانِ محبت نے اس کے دل کو پہلے ہی گھائل کر دیا تھا۔
اس کے علاوہ داستان میں جو محبت مہر نگار کو شہزادے سے نظر آتی ہے اس سے
انجمن آرا کا دل عاری ہے۔ شہزادے کے غائب ہونے پر مہر نگار تو انگاروں پر لوٹتی ہے
لیکن انجمن آرا خاموش اور مطمئن نظر آتی ہے۔ اس کا رویہ ہمارے دل میں تنفر کے جذبات
کو اور زیادہ تیز کر دیتا ہے اور جب جان عالم کو انجمن آرا کو مہر نگار پر فوقیت دیتے دیکھتے
ہیں تو غیر اضطراری طور پر شہزادے سے بدظن ہو کر اسے سخت و سست کہنے لگتے
ہیں۔

فسانۂ عجائب میں مہر نگار کا کردار سرور کے فن کا بہترین نمونہ ہے۔ یہ کردار کسی
ناول کے زندۂ جاوید کردار کی طرح متحرک اور منفرد ہے۔ رجب علی بیگ سرور نے اس
بات کی کوشش کی ہے کہ ملکہ مہر نگار کا کردار افسانے کی روحِ رواں بن کر اول سے

آخر تک قاری کے ذہن پر چھایا رہے۔ جو انجمن آرا اور جان عالم کی خامیوں اور کمزوریوں
کو اجاگر کرتا ہے بلکہ کردار کی ایک معنویت یہ بھی ہے اس کی موجودگی سے انجمن آرا
کو گھن لگ گیا ہے ملکہ مہر نگار حسین، خوب رو و عقل مند موقع شناس با عصمت اور اعلیٰ
مشرقی اقدار کی حامل ہے۔ وہ شرمیلی اور حیادار ہے۔ انجمن آرا کی طرح چالاک اور پرفریب
نہیں۔ اسے جان عالم سے محبت ہے۔ ہر مشکل وقت میں پریشانی کے موقع پر اس کی مدد
کرتی ہے۔ ملکہ مہر نگار سے ہماری پہلی ملاقات اس وقت ہوتی ہے جب جان عالم شیال
کی جادوگرنی کی بیٹی کے دام (پھندے) سے نکل کر ایک وسیع اور دلکش باغ میں جا نکلتا
ہے اور وہیں سر شام سیر کرنے کے لئے ملکۂ مہر نگار اپنی لونڈی کے ساتھ ہوا دار
پر آتی ہے۔ اپنی پہلی ملاقات میں ہمارے ذہن پر شان و شوکت اور کر و فر کا جو
نقش قائم کرتی ہے وہ آخر تک قائم رہتا ہے۔

سرور نے ملکہ کے حسن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

"جمال مہر نگار سحر سامری کا نمونہ ہے۔"

اس سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ ملکۂ مہر نگار نہایت حسین و جمیل پر شکوہ
اور پرکشش ہے۔ اسے دیکھ کر جان عالم جو انجمن آرا کا عاشق زار ہے بے چین و مضطرب
ہو جاتا ہے۔

"جان عالم بھی بے چین ہوا مگر دامنِ ضبط دست استقلال سے نہ چھوڑا۔
جس طرح بیٹھا تھا بیٹھا رہا۔ تیور پر بل نہ آیا۔"

حسنِ صورت کے بعد حسنِ سیرت کا ذکر آتا ہے تو بھی ہم ملکہ سے متاثر ہوئے بغیر
نہیں رہ سکتے۔

سرور نے تمام داستان میں متعدد موقعوں پر ملکہ کی روشن دماغی اور قیافہ
شناسی کا ذکر کیا ہے۔ جان عالم جب بندر کے قالب میں پہنچ جاتا ہے اور وزیر زادہ

پہلی مرتبہ انجمن آرا کے پاس جاتا ہے اور اس واقعہ کو بیان کرتا ہے تو مہر نگار محسوس کرتی ہے کہ اس میں کوئی راز پوشیدہ ہے۔ وہ وزیر زادے کو آزماتی ہے اور یہ اندازہ لگا لیتی ہے کہ جان عالم اس وزیر زادے کی سازش سے کسی مصیبت کا شکار ہوا ہے۔

سرور لکھتے ہیں:

"ملکہ کو قیافہ شناسی کا بڑا ملکہ حاصل تھا۔ پریشان ہو کر یہ کلمہ کہا۔ خدا خیر کرے، آج بہت شگون بدلے ہوئے تھے۔ صبح سے داہنی آنکھ پھڑکتی تھی۔ خیمے میں کسی نے چھینکا تھا۔ خواب متوحش نماز کے وقت دیکھا تھا۔ تم انجمن آرا بھی فضل الٰہی سے عقل و شعور رکھتی ہو۔ آج کی حرکتیں شہزادے کی غور کرو۔ خلاف عادت نہیں یا مجھی کو وہم بے جا ہے۔"

بندر کے قالب سے آزاد ہونے، طوطے کے قالب میں آنے، ملکہ کو داستان سنانے اور جان عالم کا دوبارہ اپنی شکل میں آنے کے پس منظر میں ملکہ مہر نگار کی عقل مندی کے کرشمے جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ مہر نگار اظہار محبت بھی کرتی ہے مگر محبت میں مبتلا ہونے کی وجہ سے اپنے دل کو کوستی بھی ہے۔ اسے اس لمحے پر غصہ آتا ہے جس گھڑی اس کا دل جان عالم پر آیا تھا۔ وہ اپنے راز محبت کو چھپانا چاہتی ہے اور اس راز کے فاش ہونے سے خوف زدہ ہے۔

ملکہ میں مشرقی عورت کی صفات بھی پورے طور پر پائی جاتی ہیں۔ اس کے اندر محبت اور ایثار کا بے پناہ جذبہ ہے۔ وہ جان عالم کے لئے سب کچھ قربان کر دینے کے لئے تیار ہے۔ جان عالم جب اس کی نگاہ سے اوجھل ہوتا ہے تو وہ بار بار ان مقامات پر جاتی ہے جہاں جان عالم سے ملتی رہی ہے۔ ان ساری خصوصیات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ملکہ کے کردار میں مثالیت کم اور حقیقت پسندی

زیادہ ہے۔ وہ مثالی قسم کی محبت کی شکار ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اپنی ذاتی شرم و حیا کو بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتی۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مہر نگار کا کردار سرور کی ایسی تخلیق ہے جس میں انھوں نے کردار نگاری کا جوہر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح فسانۂ عجائب کی مہر نگار پختگی اور فن کاری کا نمونہ بن کر سامنے آتی ہے۔

مندرجہ بالا خاص کرداروں کے علاوہ فسانۂ عجائب کے چند اور کردار بھی اہم ہیں۔ ان اہم کرداروں میں ماہ طلعت، وزیر زادے اور چڑی مار کی بیوی کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ ماہ طلعت شہزادے کی پہلی ملکہ ہے۔ وہ اپنے حسن پر مغرور اور ناز و ادا کے نشے میں چور ہے۔ اس میں مثالی ملکاؤں جیسی ضد اور ہٹ دھرمی بھی پائی جاتی ہے۔ ماہ طلعت ویسے تو داستان کی ابتدا میں تھوڑی دیر کے لئے سامنے آتی ہے لیکن ہم اس کی طبیعت خود پسندی اور غرور کے آئینہ میں اس کی پوری شخصیت کا اندازہ لگا لیتے ہیں ـــــ وزیر زادے کا کردار ایک روایتی کردار ہے وہ ہر چند کہ جان عالم کا دوست ہے۔ اس کے باوجود اس کی محبوبہ انجمن آرا کا حسن و جمال دیکھ کر دل دے بیٹھتا ہے اور رقابت کے احساس سے شہزادے کو بندر بنا کر مروا دینا چاہتا ہے ـــــ چڑی مار کی بیوی ایک مخلص اور سیدھی سادی عورت ہے۔ اس کے اندر محبت اور ہمدردی کا جذبہ پورے طور پر موجود ہے۔ جان عالم بندر کی شکل میں جب اس سے رحم کی درخواست کرتا ہے تو اس کی درخواست پر چڑی مار کی بیوی کوشش کرتی ہے کہ بندر کو جان سے ختم نہ کیا جائے۔

"بندر کی تسکین کی اور کہا کہ تو خاطر جمع رکھ۔ جب تک جیتی ہوں تجھے بادشاہ کو نہ دوں گی، فاقہ قبول کروں گی۔"

فسانۂ عجائب میں دو غیر انسانی کردار بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک تو وہ پرندہ جس نے جان عالم کو انجمن آرا کا پتہ دیا تھا اور دوسرا وہ بندر جس میں جان عالم کی روح

بندہے ۔ یہ دونوں کردار اصل میں جانور ہونے کے باوجود انسانی کرداروں کے مقابلے میں زیادہ ہوش مند اور سمجھ دار معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ دور اندیش اور موقع شناس معلوم ہوتے ہیں ۔ جان عالم انسانی شکل میں اپنی سمجھ داری سے کبھی متاثر نہیں کرتا لیکن بندر کی شکل میں جو عالمانہ تقریر کرتا ہے وہ بہت فلسفیانہ اور دانش مندانہ ہے ۔ وہ بندر ہی کی شکل میں چڑی مار کی بیوی میں خلوص اور ہمدردی کی جھلک دیکھ لیتا ہے ۔ اپنی میٹھی باتوں سے اس کو ایسا موہتا ہے کہ وہ ساری عمر کے لئے اس کی حفاظت کا وعدہ کرلیتی ہے ۔ اسی طرح دنیا کی بے ثباتی اور زندگی کی بے حقیقتی پر وہ جو تقریر کرتا ہے وہ قابلِ غور بھی ہے اور اہم نکات سے پُر بھی ۔

> " صاحبو ! دنیائے دوں نیرنگیٔ زمانہ ، سفلہ پرور بوقلموں عبرت و دید کی جا ہے ۔ گرماگرم آیند و رند کا بازار ہے ۔ کس و ناکس جنس ناپائدار ہے ۔ لہو و لعب کا خریدار ہے ۔ دنیا فقط رہگذر ہے ۔ ہردم مثال تارِ نفس دربیشِ سفر ہے ۔ مرنے کے بعد بازپرس کا خطر ہے ۔ کسی طرح انسان کو مفر نہیں ۔ کون سا نفع ہے جس کی تلاش میں ضرر نہیں "

یہاں غور کا مقام یہ ہے کہ جس داستان کے انسان خواہشوں کے غلام اور جذباتی ہیں ۔ اس کے جانور عقل و ہوش کا نمونہ اور اخلاقیات کا مجسمہ معلوم ہوتے ہیں ۔ بہت ممکن ہے کہ سرور کے دل میں جانوروں کو عبرت نصیحت کا پتلا بنانے کے پسِ پردہ یہ احساس کارفرما رہا ہو کہ اپنے معاشرے کے بے عمل انسانوں کو جانوروں سے عبرت حاصل کرنے کی تلقین کی جائے ۔

فسانۂ عجائب کے کرداروں کے مطالعے سے بہت واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ زوال پذیر معاشرے میں انسان کتنے غیر متحرک ہو کر رہ جاتے ہیں ۔ اور

یہی کاہلی رفتہ رفتہ اس معاشرے کی تباہی و بربادی کا سبب بنتی ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کردار نگاری کے فن کے اعتبار سے جو چیزیں فسانۂ عجائب میں اکہرے پن کی وجہ سے ناقص نظر آتی ہیں ۔ وہ سرور کے زمانے کی عکاسی کی وجہ سے روحِ عصر کو بھی پیش کرتی ہیں ۔ اس لئے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ فسانۂ عجائب اپنی بعض کمزوریوں کے باوجود سرور کے معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتی ہے ۔

امراؤ جان ادا

"امراؤ جان ادا" مرزا ہادی رسوا کا وہ شاہکار ہے جسے اردو ناول کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کرسکتی۔ یوں تو رسوا نے "افشائے راز"، "ذات شریف"، "شریف زادہ" اور "اختری بیگم" سبھی ناولوں میں اپنی صلاحیت اور زبان و بیان کی قدرت کا سکہ جمایا ہے، مگر "امراؤ جان ادا" ان ناولوں میں ایک ایسے درخشندہ ستارے کی حیثیت سے نمودار ہوا ہے۔ جس نے ایک مدت گذرنے کے باوجود اپنی قدر و قیمت میں کوئی فرق نہ آنے دیا بلکہ جس قدر وقت گذرتا جارہا ہے۔ اس کا جوہر اور بھی نکھر کر سامنے آرہا ہے اور مزید اس کی خوبیوں کی پہچان کی جارہی ہے۔ "امراؤ جان ادا" کے آئینے میں سب سے اہم چیز مصنف کی شخصیت کی جامعیت نظر آتی ہے، مرزا ہادی کی ذات ایسی جامع کمالات تھی جس نے لکھنؤ کی ادبی و علمی فضا میں ایک نئی روح پھونک دی تھی۔ موصوف کے حالاتِ زندگی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگاری ان کا مستقل مشغلہ نہیں تھا۔ کبھی وقت گذاری اور کبھی ضرورت نے انھیں اس طرف متوجہ کیا۔ مرزا ہادی نے اپنی عمر کا زیادہ تر حصہ سائنسی تحقیق اور اس کی ترقی میں صرف کیا۔ ان مراحل میں بارہا انھیں معاشی مشکلات اور تنگدستی کا شکار رہنا پڑا اور اسی

مجبوری نے رسوا سے ناول بھی لکھوائے کیوں کہ مصنف کو قدرت سے اعلیٰ دماغ ملا تھا اس لئے انھوں نے ادیب کی حیثیت سے بھی اپنی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا۔ مرزا سائنس کے ساتھ ادب اور فلسفہ و منطق کے ساتھ فقہ و حدیث کی معلومات کا ذخیرہ بھی رکھتے تھے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ رسوا سائنسداں سے بڑے ادیب تھے۔

چونکہ مرزا نے تحقیق سے ہمیشہ ہی تعلق رکھا اس لئے ان کی تحقیقی کاوش نے ذہن کو بیدار اور تجربات و مشاہدات کی دنیا کو نہایت ہی وسیع تر کر دیا تھا۔ لکھنوی زبان پر پوری قدرت اور اس کی کماحقہٗ مہارت کے ساتھ ساتھ تخیل کی بلندی اور کائنات کے عمیق مطالعہ نے رسوا کے دامن کو فنون لطیفہ کا مرکز بنا دیا تھا۔ ان ہی خوبیوں کے ایک ساتھ جمع ہوجانے کے سبب ان کے ناولوں نے خیالی باتوں کو بھی حقیقت کا وہ روپ دے دیا ہے کہ بڑے سے بڑا ماہرِ فن بھی دھوکہ کھا جائے۔ مرزا کے دوسرے ناولوں کے برخلاف "امراؤ جان ادا" میں کچھ انفرادی خصوصیتیں ہیں جو امراؤ جان ادا کو نہ صرف رسوا کے ناولوں میں بلکہ اردو کے سارے ناولوں میں ممتاز اور نمایاں کر دیتی ہیں۔ اس میں نہ تو کوئی پر اسرار کہانی ہے اور نہ ہی جاسوسیت بلکہ یہ ناول ایک طوائف کی زندگی کا سیدھا سادہ حال ہے۔ اس مقام پر مرزا کی اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ مرزا نے ناول نویسی کو اپنے لئے کبھی بھی باعثِ فخر پیشہ نہیں سمجھا مگر موصوف کو کیا خبر تھی کہ ان کے منتشر خیالات ہی ان کی شہرت و مقبولیت کا سب سے عظیم سرمایہ ثابت ہوں گے۔ مرزا کا ناول نویسی سے کوئی خاص دلچسپی نہ رکھنا اس سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ امراؤ جان ادا میں مصنف کا نام مرزا نے رسوا تحریر کیا، اس سے بہت سے لوگ اس غلط فہمی میں مبتلا رہے کہ رسوا شاید ان کا تخلص رہا ہو۔ حالانکہ مرزا ہادی اپنی شاعری میں مرزا تخلص کیا کرتے تھے۔ رسوا صرف ایک فرضی نام تھا۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرزا ناول نویس کی حیثیت سے اپنی شہرت کبھی نہیں چاہتے تھے۔ اور میں سمجھتی

ہوں کہ اس بے توجہی نے امراؤ جان ادا کو ایک فنی کارنامہ بنا دیا ہے۔ اس بے اعتنائی کے سبب ہی اس ناول میں سادگی، سلاست، روانی اور واقعیت جیسی تمام خصوصیات جمع ہو گئی ہیں۔ اگر مرزا جان بوجھ کر یہ کوشش کرتے کہ اپنے ناولوں کو محنت و جانفشانی اور اس کی نوک پلک درست کر کے لکھا جائے تو شاید اس میں اس قدر بے تکلفی، فطری انداز، حقیقت پسندی پیدا نہ ہوتی۔

امراؤ جان ادا میں ایک ایسی طوائف کی زندگی کے واقعات ہیں جو مرزا نے اس طوائف ہی کی زبان سے بیان کروائے ہیں۔ یہاں مرزا کی جرأت کی بھی داد دینی پڑتی ہے کہ ایسے وقت میں جب کہ ادب میں طوائف کو موضوع بحث بنانا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ مرزا نے نہ صرف یہ کہ کسی طوائف کا تذکرہ کیا بلکہ اس کی سوانح حیات لکھ ڈالی۔ اسے ہم مرزا کی جدت بھی کہہ سکتے ہیں۔ مرزا سماج کے اس رستے ہوئے ناسور کو دیکھ کر خود کو خاموش نہ رکھ سکے اور ان جذبات نے ناول کی صورت اختیار کر لی اور چونکہ مرزا خود بھی اس سماج میں رہ رہے تھے۔ جہاں اس قسم کے کردار عام تھے۔ اس لئے انھیں بہت ہی قریب سے ان حالات کا جائزہ لینے کا موقع ملا اور مرزا نے اسے واقعیت کا ایسا جامہ پہنایا کہ بعض اوقات لوگ امراؤ جان ادا کے مکان کا پتہ پوچھتے ہوئے نظر آتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ ایک عام قاری بڑی مشکل سے اس پر یقین کرتا ہے کہ یہ کوئی ناول ہے۔ پہلی نظر میں امراؤ جان ادا کو سوانح حیات بھی کہا جا سکتا ہے۔

اس ناول میں امراؤ جان ادا کی زبان سے بیان کئے ہوئے واقعات کے ذریعہ رسوا نے انسانی نفسیات کی ایسی گرہیں کھولی ہیں جن کو ہم سوچ تو ضرور لیتے ہیں مگر نہ زبان سے اس کا اعتراف کرتے ہیں اور نہ قلم کو اس کے بیان کی تاب ہے۔

فیض آباد میں امراؤ کی آٹھ یا دس سالہ زندگی کا نقشہ کچھ اس انداز سے کھینچا گیا ہے گویا امیرن نام کی دس سالہ لڑکی کو ہم ہنستے کھیلتے دیکھ ہی تو رہے ہوں۔ اس کم عمری میں

اس کے احساسات اور جذبات اپنی ہم عمروں سے اس کی گفتگو اور گھر کے لاڈ پیار کا حال یہ کچھ امیرن نامی لڑکی کے کردار کے پیش کرنے کی پہلی منزل ہے۔

بچپن کے ان احساسات کے پردہ میں امیرن نہایت ہی حساس، ذہین اور خوابوں کی دنیا میں رہنے والی نظر آتی ہے۔ اور یہی احساسات گردش زمانہ کے باوجود اپنا رنگ دکھلاتے رہتے ہیں۔ امیرن کے والد سے انتقامی جذبے کے تحت ایک بدمعاش کے ہاتھوں لکھنؤ پہنچتی ہے اور وہاں چند روپوں میں ایک سن رسیدہ طوائف خانم کے ہاتھوں بک جاتی ہے۔ خانم کے گھر کا ماحول ساری کم سن لڑکیوں کی تعلیم و تربیت، طوائفوں کی عیش و عشرت بھری زندگی سب امراؤ جان کے ذہن پر بھی وہی نقوش چھوڑتے ہیں جس سے کوئی بھی حساس انسان فرار اختیار نہیں کر سکتا۔ اس ماحول میں جب امراؤ جو پہلے امیرن تھی اب امراؤ ہو گئی ہے پلتی اور بڑھتی ہے تو فطری طور پر اس کا دل بھی طوائف پیشہ ہونے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ کچھ مجبوری اور کچھ عیش و عشرت کی تمنا امراؤ کو ایک پختہ اور مشاق طوائف بنا کر پیش کرتی ہے۔

امراؤ کا ایک نوعمر لڑکے گوہر مرزا سے عشق، ایک طرف امراؤ کے مختلف لوگوں سے تعلقات، دوسری طرف خانم کی لڑکی بسم اللہ کی زندگی کی عکاسی، امراؤ کے آشناؤں کا ذکر، نواب سلطان سے تعلقات، فیضو نامی ڈاکو کا امراؤ کا بھگا لے جانا، امراؤ کا کانپور پہنچنا۔ غرض کہ امراؤ جان ادا کی کہانی ایسی حقیقت طرازی معلوم ہوتی ہے گویا یہ سارے کردار کا حق ادا کرنا رسوا ہی کا حصہ تھا۔

امراؤ جان ادا کو بار بار پڑھتے چلے جائیے، ہر بار کچھ نئی خوبیوں کا انکشاف ہوگا۔ سب سے پہلے اس ناول کا پلاٹ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کراتا ہے۔ مرزا کی یہ جدت ناول کے پلاٹ میں چار چاند لگا دیتی ہے کہ موصوف نے مصنف سے واقعات نہیں لکھوائے بلکہ ساری کہانی ایک اہم کردار بلکہ مرکزی کردار کی زبانی بیان کرائے ہیں اور

مصنف صرف ایک سننے والے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور یہ بات ظاہر ہے کہ جس طرح اپنی آپ بیتی کوئی بیان کرسکتا ہے دوسرا نہیں بیان کرسکتا۔ چوں کہ امراؤ اس ناول میں مرکزی کردار کی حیثیت سے آپ بیتی بیان کرتی ہے اس لئے اس میں اپنے احساسات کی صحیح ترجمانی کے ساتھ ہی لکھنؤ کی طوائفوں کا اندازِ گفتگو بھی ہے اور زبان و ادب کی چاشنی بھی۔

ایک طوائف کو کن کن حالات سے گذرنا ہوتا ہے۔ اس کے پاس کس قسم کے لوگ آتے ہیں۔ سارے لوگوں سے اس کا کیا برتاؤ ہوتا ہے اور اس طرح کے کیسے کیسے حالات سے طوائف کی زندگی پُر ہوتی ہے۔ امراؤ کے مطالعہ سے ہمیں اس کی زندگی کے ایسے نہ جانے کتنے خاکے سامنے آتے ہیں۔ طوائف کے یہاں ہر عمر اور ہر قسم کے لوگ آتے ہیں۔ شریف زادے، دین دار، بدمعاش، ڈاکو، ناتجربہ کار نوجوان اور جہاں دیدہ بزرگ ہبتوں سے اس کا واسطہ ہوتا ہے۔ اس لئے طوائف کے حالات زندگی کو بیان کرنا نہ صرف طوائف کی کردار نگاری ہے بلکہ اس سے متعلق مختلف انواع و اقسام اور ہزار ہا کرداروں کا نقشہ بھی کھینچنا ہے۔ مزید یہ کہ اس دور میں امراؤ کے حالات ہی سے اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ طوائفیں صرف اپنے گھروں تک محدود نہیں ہیں بلکہ طوائفوں کا کردار لکھنؤ کی پوری زندگی پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ اس ناول میں رسوا نے اپنے آپ کو بھی ایک کردار کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس رسوا کے کردار نے اپنے شاعر کی حیثیت سے وہ سب کچھ معلوم کرلیا ہے جو ایک عام کردار کا کام نہ تھا۔ پردے کے پیچھے سے رسوا کا کلام سن کر ادا کا داد دینا یہ ظاہر کرتا ہے کہ ادا رسوا کے کلام کی قدر داں بھی تھی۔

مرزا نے مشاعرہ آراستہ کرکے مختلف کرداروں کے لئے شعر کہے اور ان کرداروں کی زبانی انھیں سنایا ہے۔ اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا کی

قدرتِ کلام کا یہ عالم تھا کہ وہ مختلف مذاق کے کرداروں کی نمائندگی اپنے اشعار سے کرا سکتے تھے۔ عمومی طور پر امراؤ جان ادا سے غدر سے قبل اور بعد کے لکھنؤ کی زندگی کی عکاسی بڑے اچھے انداز میں ہوتی ہے۔ وہاں کی پرتکلف زندگی، معاشرتی قدریں، میلے اور سیر تماشے اور غدر کے بعد کے واقعات کا عام زندگی میں اثر، یہ سب چیزیں مرزا نے بڑی خوبصورتی سے پیش کی ہیں۔

مرزا نے چند مخصوص مقامات کے علاوہ ہر جگہ جذبات اور ضمنی باتوں کے بیان سے پرہیز کیا ہے۔ قصے کے مختلف جزئیات کو جوڑنے میں مرزا نے اپنی فن کاری کا ثبوت دیا ہے۔

امراؤ کے قصے میں تناسبِ واقعات، ان کی ہم آہنگی، قاری کی نفسیات کا خیال اور اس کی مناسبت سے ناول کا اتار چڑھاؤ قابلِ داد ہے۔ عموماً ایسا ہوتا ہے کہ اچھے سے اچھا ناول نگار بھی اہم کرداروں کے بالمقابل معمولی اور عام کرداروں سے انصاف نہیں کر پاتا مگر اس کے برخلاف امراؤ جان ادا میں چھوٹے اور معمولی کردار بھی بہت ہی توجہ اور سلیقے سے نباہے گئے ہیں۔ امراؤ جان کی کہانی شروع ہونے سے قبل اس کا یہ شعر پڑھنا کہ:

کس کو سنائیں حالِ دلِ زار اے ادا
آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

اس زمانے کی سیر کے ذیل میں ظاہر ہے کہ قصہ گو کو زمانے کی سیر میں مختلف حالات و واقعات سے واسطہ پڑا ہوگا۔ مختلف لوگوں سے اس کی ملاقات ہوئی ہوگی اور نہ جانے اسے کتنے حادثات سے گزرنا پڑا ہوگا۔ ان ساری باتوں کو "آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی" کے کوزے میں بند کرکے ابتدا ہی میں پیش کردیا گیا ہے۔ اس کے بعد جب واقعات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے تو رسوا نے اپنے اور امراؤ دونوں کے کردار

سے دبی زبان میں اس خواہش کا اظہار بھی کرایا ہے کہ ایک طوائف کی زندگی مجبوریوں ہی کی وجہ سے گزاری جاتی ہے ورنہ عصمت و عفت کی اہمیت مسلّم ہے اور اس کا اعتراف امراؤ بھی کرتی ہے۔ رسوا نے اپنے کردار سے بعض بعض جگہ قطع کلام کر کے یا امراؤ سے کچھ مزید باتیں پوچھ کر یہ بھی بتلایا ہے کہ مصنف خود اخلاق کا مبلغ اور فلسفیانہ خیالات کا مالک ہے۔ امراؤ کا کردار اپنی زندگی کے ہر حصے میں بیوی کی باعزت اور پرسکون زندگی گذارنا چاہتا ہے مگر وہ حالات سے مجبور ہے۔

امراؤ جان کے حالات کے پس پردہ ہمیں رسوا کے انسانی نفسیات کے گہرے مطالعہ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ایک جگہ جہاں محبت کے فلسفہ کا بیان کرتے ہیں ادا سے یہ کہلاتے ہیں کہ عورت کسی مرد پر ایک ہی نظر میں عاشق نہیں ہو جاتی۔ اس کے برخلاف مرد ایک ہی نظر میں دل و جان سے نثار ہونے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مردوں کی محبت پائیدار اور ٹھوس نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس چوں کہ عورت بڑے غور و فکر اور کافی احتیاط کے بعد کسی کو چاہتی ہے۔ اس لئے اس کی محبت ٹھوس اور مستحکم ہوتی ہے۔

رسوا نے مکالمات میں انسانی نفسیات کا اس قدر لحاظ رکھا ہے کہ ہر پڑھنے والا یہی سمجھتا ہے کہ اس کے دل کی بات کہی گئی ہے ؂

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

مرزا کے مکالموں میں ڈرامائی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مکالموں میں اختصار اور زورِ بیان اور فطری انداز نے اس کو اور بھی نکھار دیا ہے۔ اس ناول میں دوسرے کرداروں کے ساتھ ساتھ مولوی صاحب کا کردار نہایت ہی نکھار کر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ مولوی صاحب کے لڑکے کا آنا اور دونوں کی نظریں ملنے پر دونوں کے چہرے کے تاثرات نے رسوا کے نفسیاتی تجزیے کا لوہا منوا لیا ہے۔ نفسیات انسانی میں رسوا

کا کتنا دخل ہے۔ ہر ہر کردار اس کی نمائندگی کرتا ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ امراؤ جان ادا حقیقت نگاری، نفسیاتی مطالعہ، کرداروں کے ساتھ انصاف، مکالمات کا زورِ بیان اور سلاستِ زبان کا ناقابلِ فراموش مرقع ہے جسے اگر اردو زبان کا سب سے اچھا نہیں تو اردو کے چند سب سے اچھے ناولوں میں سے ایک کہا جا سکتا ہے۔ اور ہم امراؤ جان ادا کو دوسری زبانوں کے ناولوں کا ہم پلہ قرار دے سکتے ہیں۔

اردو ناول کی صورتِ حال

دنیا کی بیشتر زبانوں میں ایسے ہزارہا ناول لکھے جاتے ہیں جو ادبی اہمیت نہ رکھنے کے باوجود عوام میں مقبول ہوتے ہیں اور مختلف انسانی طبیعتوں کے تفنن کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ اردو میں بھی جاسوسی، تفریحی، بازاری اور عام معنوں میں رومانی ناولوں کی اشاعت شب و روز عمل میں آتی ہے مگر اس جائزے میں ان انواع و اقسام کے ناول ہمارے دائرۂ بحث سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔ اس لئے آئیے ہم ادبی اور فنی قدر و قیمت کے حامل ناولوں پر ایک نظر ڈالیں اور اندازہ لگائیں کہ گذشتہ برسوں میں شائع ہونے والے ناول، ناول نگاری کے کن رجحانات کی عکاسی کرتے ہیں۔

اردو ناول کے گذشتہ چند برسوں پر نظر ڈالتے ہوئے ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ پچھلی دو تین دہائیوں میں ہمارے یہاں آگ کا دریا، ٹیڑھی لکیر، میرے بھی صنم خانے، ایسی بلندی ایسی پستی، اداس نسلیں، آنگن، خدا کی بستی، خون جگر ہونے تک، علی پور کا ایلی، شام اودھ، تلاشِ بہاراں، آبلہ پا، انتظار موسم گل، شب گزیدہ اور سنگم جیسے مختلف انداز اور متنوع رجحانات رکھنے والے ناول شائع ہو چکے ہیں۔ ان ناولوں

کا ذکر اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہمیں یہ معلوم ہو سکے کہ آیا پچھلے دس برسوں میں شائع ہونے والے ناول صرف روایتی میلانات کا تتبع ہیں یا اس روایت سے انحراف اور اس کی توسیع کی صورتیں بھی ناول نگاری کے مرحلے پر نمودار ہوتی ہیں —— یہاں یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ مذکورہ ناولوں کے بیشتر ناول نگاروں نے پچھلے برسوں میں اپنے گذشتہ ناول پر کوئی خاص اضافہ نہیں کیا۔ البتہ صفِ اوّل کے ناول نگاروں میں صرف ایک ناول نگار نے اپنے تخلیقی سفر کو اسی شان اور سطح سے جاری رکھا جو اس کے پہلے ناول سے قائم ہوتی تھی۔ میری مراد آگ کا دریا، سفینۂ غم اور میرے بھی صنم خانے کی مصنفہ قرۃ العین حیدر سے ہے کہ اس دہائی میں آخر شب کے ہم سفر اور کارِ جہاں دراز ہے کے نام سے موصوفہ کے دو ناول شائع ہوئے ہیں۔ عبداللہ حسین جو اداس نسلیں کے ساتھ خاصی آن بان اور چونکا دینے والے انداز کے ساتھ اردو کے ادبی منظر نامے پر نمودار ہوئے تھے، عرصے تک خاموش رہے۔ پچھلے دنوں "باگھ" کی اشاعت کے ساتھ ان کی خاموشی ٹوٹی ہے مگر اس طرح کہ "باگھ" میں نہ تو اداس نسلیں کی سطح برقرار رہ پائی اور نہ اسے کسی اور نقطۂ نظر سے زیادہ اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اداس نسلیں میں ظاہر ہونے والا سماجی شعور دانشورانہ انہماک اور سیاسی اور تمدنی بصیرت باگھ میں ڈھونڈنے سے نہیں ملتی۔ اس کے برخلاف رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی اور عصمت چغتائی نے اپنا سفر جاری رکھا ہے اور کم و بیش اپنے معیار اور اعتبار کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے —— عصمت چغتائی کا امتیاز پہلے بھی زبان و بیان میں مضمر تھا اور ان کے نسبتاً نئے ناول "ایک قطرۂ خوں" میں بھی موصوفہ کا یہ امتیاز ہی نمایاں نظر آتا ہے۔ عصمت چغتائی نے ہر چند کہ "ایک قطرۂ خوں" کی کہانی کی بنیاد واقعۂ کربلا پر رکھی ہے مگر انیس کے مرثیوں سے استفادہ کرنے کے باوجود کربلا کے حادثے کو صحیح معنوں میں ایک

بڑے ناول کا روپ دینے میں ناکام رہی ہیں۔ مصنفہ لکھتی ہیں کہ :

"یہ ان بہتر انسانوں کی کہانی ہے جنھوں نے انسانی حقوق کی خاطر سامراج سے ٹکر لی —— یہ چودہ سو سال پرانی کہانی آج کی کہانی ہے کہ آج بھی انسان کا سب سے بڑا دشمن انسان کہلاتا ہے —— آج بھی اجالا اندھیرے سے برسرِ پیکار ہے۔"

پیش لفظ کا یہ حصہ اپنے اندر غیر معمولی توقعات کا حامل ہے جو توقعات ناول سے پوری نہیں ہوتیں۔ جمیلہ ہاشمی کا ناول "روہی" اور "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" "تلاشِ بہاراں" سے اگلی منزلوں کا سراغ ملتا ہے۔ جہاں "روہی" موضوعاتی اور فنی حیثیتوں سے ایک مکمل اور بھرپور ناول ہے وہاں "چہرہ بہ چہرہ روبرو" مصنفہ کی مشاقی اور موضوع کو اپنے مخصوص انداز سے برتنے کا اظہار بن گیا ہے کہ اس موضوع پر عزیز احمد کا ناول "زریں تاج" پہلے سے موجود ہے اور جمیلہ ہاشمی کو یہاں برتے ہوئے موضوع کو نیا سیاق و سباق فراہم کرنا ہے۔ یہ ناول ایران کی دانشور خاتون شاعرہ قرۃ العین طاہرہ کی زندگی اور شخصیت کو آج کے ایران کے تناظر میں پیش کرتا ہے —— رضیہ فصیح احمد کا نیا ناول "آزارِ عشق" ایک نیم مزاحیہ ناول ہے جو خوشگوار بیان اور محبت کے موضوع کو نہایت دلچسپ پلاٹ میں ڈھال کر اپنی انفرادیت کے ساتھ پیش کرنے کے سبب ایک قابلِ ذکر ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔

گذشتہ چند سالوں کے اہم ترین ناولوں کا ذکر آگے آئے گا۔ سردست یہ دیکھا جائے کہ کیا اس عرصہ میں کچھ ایسے ناول نگار بھی ہمارے سامنے آئے ہیں جو اپنے پہلے ہی ناول سے ناول نگاری کی تاریخ میں اپنی جگہ مخصوص رہ سکتے ہیں۔ اس ضمن میں کئی نام لئے جا سکتے ہیں مگر نثار عزیز بٹ، مستنصر حسین تارڑ، فاروق خالد اور انور غالب کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلہ میں بعض ایسے ناول نگاروں کا

شمار بھی ہونا چاہئے جو افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں۔ انتظار حسین، انور سجاد اور غیاث احمد گدی کے ناول بالترتیب "بستی"، "خوشیوں کا باغ" اور "لیکن" نے کئی جہتوں سے ہمیں اپنی طرف توجہ مبذول کرنے پر مجبور کیا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ کا ناول "پیار کا پہلا شہر" بظاہر ایک مقبول عام ناول نظر آتا ہے۔ مگر سفرنامے اور ناول کی تکنیک کی آمیزش سے اس ناول کا دائرۂ عمل بہت وسیع ہو گیا ہے جب کہ نثار عزیز بٹ کا ناول "نے چراغ نے گلے" میں عصرِ حاضر کی تاریخ کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس ناول میں آزادی کی جنگ اور سول نافرمانی کی تحریک کے ساتھ برصغیر کی تقسیم کے مرحلے تک بعض ایسے مقامات کو ناول کا موضوع بنایا گیا ہے جو تاریخی اہمیت کے ساتھ ادبی وقعت کے حامل بھی بن گئے ہیں۔ فاروق خالد کا ناول "سیاہ آئینے" نئی نسل پر پڑنے والی افتاد اور روایت سے کٹے ہوئے لوگوں کی روداد سامنے لاتا ہے۔ یہ ناول اس لئے بھی اہم ہے کہ اس کا مصنف پاکستان کی اس نسل کا نمائندہ ہے جو آزادی کے بعد وجود میں آئی ہے اور جس کا تجربہ پچھلے لوگوں سے مختلف اور بڑی حد تک منفرد ہے —— انور غالب کا ناول "رات"، شاعری اور فکشن کی حد بندیوں کی نفی کرتا ہے —— اس نوع کے بعض اور ناول بھی لکھے گئے ہیں۔ صلاح الدین پرویز کا ناول "نرتا" کا شمار بھی اسی قسم کے ناولوں میں ہونا چاہئے کہ "نرتا" شیو، نیل کنٹھ اور نرتا کے اساطیری وجود کو شعری تخلیق کے ساتھ ہم عصر تناظر میں پیش کرتا ہے۔ پرویز کا دوسرا ناول "سارے دن کا تھکا ہوا پرش"، "نرتا" کے برخلاف بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا ہے مگر اس کا نقص ناول نگاری کو ثانوی حیثیت دینے اور مکتوب نگاری کو غالب رجحان بنا کر پیش کرنے میں پوشیدہ ہے اور یہی اس کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

انتظار حسین نے یوں تو کئی ناولٹ لکھے ہیں مگر "بستی" ان کا پہلا مکمل ناول

ہے۔ "دن"، "داستان" اور "گھوڑے کی ندا" کے عنوان سے انتظار حسین کے ناولٹ شائع ہو چکے ہیں۔ "بستی" ان کے افسانوں اور ناولٹ کی توسیع ہے مگر یہ توسیع تکنیک کی کم اور موضوع کی زیادہ ہے۔ "بستی" میں ذاکر اور صابرہ کے مرکزی کردار ہیں مگر خاندان کے دوسرے افراد بھی منظر نامے پر آتے رہتے ہیں۔ انتظار حسین کی کردار نگاری کا کمال ذاکر میں کم اور صابرہ کی کردار نگاری میں زیادہ فن کاری سے نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ برطانیہ کے خلاف جنگ آزادی، تقسیم ہند، فسادات، برصغیر کی جنگیں اور سقوط ڈھاکہ تک کو غیر مروجہ پلاٹ اور اپنی بدلی ہوئی تکنیک میں ناول کا روپ دیا گیا ہے۔ تکنیک کے نئے پن کے سبب "بستی" پر بعض حلقوں کی طرف سے اعتراضات بھی ہوئے مگر ساتھ ہی ادبی حلقوں میں اسے وہ پذیرائی بھی ملی جو اس کا جائز حق تھا۔ اس ناول کے نقطۂ ارتکاز کا اندازہ لگانے کے لئے یہ بتانا ضروری ہے کہ مصنف نے اس کی کہانی "روپ نگر کا قصہ" کے نام سے پیش کی ہے:

"میں اس شہر کے لئے اور کچھ نہیں کر سکتا۔ دعا کر سکتا ہوں، سو کرتا ہوں۔ میرے تصور میں آباد روپ نگر کے لئے بھی دعا ہے کہ اسے میں اس شہر سے الگ کر کے تصور میں نہیں لا سکتا۔ روپ نگر اور یہ شہر میرے اندر گھل مل کر ایک بستی بن گئے ہیں۔"

"خوشیوں کا باغ" اس دہائی کا اہم ناول ہے۔ مشہور مصور ہائر انیمشن بوش کی مشہور زمانہ پینٹنگ "خوشیوں کا باغ" سے مستعار لیا گیا ہے اور ناول کی بنیاد اس پینٹنگ کے تیسرے پینل "موسیقی کا جہنم" پہ استوار کی گئی ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک احتجاجی ناول ہے جس میں احتجاج، بغاوت، طنز اور ردِ عمل کی لَے اتنی شدید ہے کہ استعاراتی بیان کو اختیار کر کے ہی ناول کو سپاٹ بیان اور صحافت سے الگ کیا جا سکتا تھا۔ انور سجاد نے اپنی اس ذمہ داری سے بڑی حد تک عہدہ برآ ہونے

کی کوشش کی ہے۔ اس ناول کا واحد متکلم کبھی اپنی حرکات و سکنات سے اپنے شدید جذبے کا اظہار کرتا ہے کبھی تقریر سے اور کبھی مکالمات سے ــــــ کہیں کہیں طنزیہ اور نیم مزاحیہ پیرایہ اپنایا گیا ہے کہ یہ پیرائے بھی غم و غصہ کا مہذب اظہار بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں ــــــ انور سجاد کے ناول کو ان کے بیان کی روشنی میں زیادہ بہتر طور پر دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے:

"میرا مسئلہ شاید بالکل ذاتی نوعیت کا ہے کہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے ادراک کی کوشش میں نئی صورتِ حال کے توسط سے نفسِ مضمون اور ہیئت کے درمیان جمالیاتی اعتبار سے وہ توازن کیسے قائم رکھا جائے کہ جس کا ایک پلڑا شمہ برابر بھی جھک جائے تو فن کا سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ میں اپنی کہانیوں میں اس مسئلہ سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ ناول بھی اس نبرد آزمائی سے مستثنیٰ نہیں۔"

(انور سجاد)

جہاں تک ناول کے موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی کا سوال ہے تو شاعری میں کسی حد تک فنونِ لطیفہ کے بیشتر مظاہر میں ہیئت اور وسیلۂ اظہار کی قوت کے بل بوتے پر مواد کے طاقتور ہونے کا تاثر دیا جا سکتا ہے مگر عام فکشن میں بالعموم اور ناول میں بالخصوص بنیادی موضوع، مواد اور زندگی کے بارے میں لکھنے والے کا نقطۂ نظر بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں تکنیک اور زندگی کے بارے میں لکھنے والے کا نقطۂ نظر زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں تکنیک اور ہیئت کے اس نقطۂ نظر سے اگر کسی ناول نگار کے ناول موضوعی اور فنی دونوں اعتبارات سے عظمت کا احساس دلاتے ہیں تو وہ ناول نگار قرۃ العین

حیدر ہیں۔ موجودہ دہائی میں قرۃ العین حیدر کے دو ناول "کارِ جہاں دراز ہے" اور "آخرِ شب کے ہمسفر" شائع ہوئے۔ "کارِ جہاں دراز ہے" ایک خود سوانحی ناول ہے۔ موضوع کے اعتبار سے مصنف کے خاندانی پس منظر میں لکھی ہوئی خاندانی سرگذشت کہا جا سکتا ہے مگر اپنے فنی برتاؤ کے آئینے میں اس ناول کے جیتے جاگتے اور جانے پہچانے کردار بھی برصغیر کی تاریخ، تہذیب اور اقتدار کے متحرک پیکر بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ زندگی اور کائنات کے حقائق اپنے متضاد اور متخالف رجحانات اور قوتوں کے ساتھ انسانی ارتقا کی داستان کی کڑیاں بن جاتی ہیں۔ اس ناول میں انسانی تاریخ اور تہذیب ایک ایسی تعمیم کے ساتھ زیرِ بحث آتی ہے کہ ایک خاندان، ایک معاشرہ اور ایک فرد کی سرگذشت روئے زمین پر کھیلے جانے والے ڈرامے کے نشیب و فراز کا حصہ بن جاتی ہے۔

"آخرِ شب کے ہمسفر" قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول ہے جو اس دہائی میں منظرِ عام پر آیا ہے۔ یہ ناول (مصنف کے الفاظ میں) بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک ۱۹۴۲ء کا آندولن، مطالبۂ پاکستان، تقسیمِ ہند اور قیامِ بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھا گیا ہے —— اس ناول میں قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کی طرح ان کا تہذیبی، سیاسی اور تاریخی شعور بروئے عمل آیا ہے —— "آخرِ شب کے ہمسفر" پر گفتگو کرتے وقت یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ اس مصنفہ نے "آگ کا دریا" جیسا ناول لکھا ہے —— ظاہر ہے کہ اس پائے کا کوئی ناول لکھنے کے بعد اپنے آپ کو دہرانے اور اپنے اسلوب کا اسیر ہو جانے کا خطرہ بہرحال برقرار رہتا ہے۔ شاید کوئی اور مصنف ہوتا تو اس کے لئے یہ مرحلہ بہت صبر آزما ہوتا مگر قرۃ العین حیدر نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو کسی بھی اعتبار سے دہراتی نہیں بلکہ اپنے اسلوب کو ہر بار ایک نئے، اچھوتے اور تازہ کار ذائقے سے آشنا کرتی ہیں۔ برصغیر کی تاریخ کے

سلسلے میں بعض مراحل ان کے کئی ناولوں اور افسانوں میں ایک جیسی صورتِ حال کے اشتباہ کا سراغ دیتے ہیں۔ "آخرِ شب کے ہمسفر" جس طرح باغیوں، انقلابیوں اور سربکف جاں فروشوں کو وقت کے ساتھ مفاہمت کرتے اور اپنے رویوں پر نظرِ ثانی کرتے دکھلایا گیا ہے۔ وہ بہت سے موقعوں پر انقلاب اور بغاوت پر سے ایقان کو متزلزل بھی کرتا ہے اور عبرت انگیز بھی ہے۔ اس ناول سے بعض نام نہاد روشن خیال ادیبوں کی شکایت اور اپنے جیسوں کی اصل شکل دیکھ کر آئینہ سے خفا ہونے کے مترادف ہے۔ دیپالی سرکار اور ریحان الدین احمد کے درمیان سمجھوتہ کرنے اور اصولوں پر قائم رہنے کی اندرونی کشمکش کرداروں کے اجتماعی المیوں اور طربیوں کی شکل میں انسان کی ازلی ابدی تقدیر میں بدل جاتی ہے۔

ادھر کچھ دنوں میں جو قابلِ توجہ ناول سامنے آئے ہیں ان میں انتظار حسین کے ناول "تذکرہ" اور قاضی عبدالستار کے ناول "غالب" کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ قاضی عبدالستار کا ناول "غالب" ایک تاریخی ناول ہے جو مرزا غالب کی زندگی اور ان کے ادبی محرکات کی وہ تصویر سامنے لاتا ہے جس کی مدد سے غالب کی زندگی، رویے اور معاشقے کے بارے میں پرانے تصورات پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور اس طرح یہ ناول غالب کو ایک نئے سیاق و سباق میں پیش کرتا ہے۔ انتظار حسین کا ناول "تذکرہ" سیاسی اور سماجی شعور کی بھرپور عکاسی کرتا ہے اور انتظار حسین کی یادوں کا مرقع بھی پیش کرتا ہے۔ یہ ناول چونکہ تفصیلی جائزے کا حقدار ہے اس لئے اس مختصر سے مضمون میں "تذکرہ" کے تذکرے کے ساتھ بات ختم کی جاتی ہے۔

———————

اردو افسانہ اور یلدرم کے افسانے

افسانے کے نقاد اب تک پریم چند کو اردو کا پہلا افسانہ نگار بتاتے چلے آئے ہیں لیکن بعض تاریخی شواہد کی بنا پر یلدرم کو اردو افسانہ کا بانی قرار دیا جاسکتا ہے اور افسانے کی اوّلیت کا سہرا یلدرم کے سر رکھا جا سکتا ہے۔ خود پریم چند کے بیان کے مطابق ان کی پہلی کہانی کی اشاعت ۱۹۰۷ء میں ہوئی۔ شروع میں انھوں نے ٹیگور کی بعض کہانیوں کو انگریزی سے اردو میں منتقل کیا۔ "دنیا کا سب سے انمول رتن" پریم چند کے افسانوں کے پہلے مجموعے "سوزِ وطن" کا پہلا افسانہ ہے۔ پریم چند اس کو پہلی کہانی قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"پہلے پہل ۱۹۰۷ء میں میں نے کہانیاں لکھنی شروع کیں۔ ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کی کئی کہانیاں میں نے انگریزی میں پڑھی تھیں۔ ان میں سے بعض کا ترجمہ کیا۔ میری پہلی کہانی کا نام تھا "دنیا کا سب سے انمول رتن"۔ وہ ۱۹۰۷ء میں رسالہ "زمانہ" میں چھپی۔ اس کے بعد میں نے "زمانہ" میں چار پانچ کہانیاں اور لکھیں اور ۱۹۰۸ء میں پانچ کہانیوں کا مجموعہ "سوزِ وطن" کے نام سے زمانہ پریس کانپور سے شائع ہوا۔"

ایسا لگتا ہے کہ پریم چند نے "دنیا کا سب سے انمول رتن" کے بارے میں اپنی یادداشت پر بھروسہ کر لیا۔ رسالہ "زمانہ" کی فائل کے مطالعہ سے راقم الحروف کو اس بات کی تصدیق نہ ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کا یہ افسانہ "زمانہ" اپریل ۱۹۰۸ء کے شمارے میں شائع ہوا۔

یلدرم کے قدیم ترین دستیاب افسانے یا انشائیے مع ان کی تاریخ تصنیف مندرجہ ذیل ہیں:-

۱۔ مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ	اگست ۱۹۰۰ء
۲۔ صحبتِ ناجنس	فروری ۱۹۰۰ء
۳۔ خارستان و گلستان	جون ۱۹۰۶ء
۴۔ غربتِ وطن	اکتوبر ۱۹۰۶ء
۵۔ دوست کا خط	اکتوبر ۱۹۰۶ء
۶۔ حضرت دل کی سوانح عمری	دسمبر ۱۹۰۶ء

یلدرم کی ان تخلیقات میں "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" ایک انگریزی مضمون کا چربہ ہے۔ اسی طرح "صحبتِ ناجنس" اور "خارستان و گلستان" اگرچہ ۱۹۰۶ء کی تخلیقات ضرور ہیں لیکن دونوں ترجمے ہیں۔ باقی تین یلدرم کی اپنی تخلیقات ہیں۔

ڈاکٹر معین الرحمٰن اپنی کتاب "مطالعۂ یلدرم" صفحہ ۳۸ میں لکھتے ہیں کہ:

"مجھے یلدرم کے ایک قدیم تر افسانے "نشہ کی پہلی ترنگ" کا سراغ ملا ہے۔ جو پہلی بار "معارف" علی گڑھ (ایڈیٹر مولوی وحید الدین سلیم، شمارہ ۱ اکتوبر ۱۹۰۰ء، صفحہ ۱۲۰ سے ۱۲۳) میں شائع ہوا جو پریم چند کے افسانوں پر فوقیت رکھتا ہے۔"

ڈاکٹر عبدالودود اپنی کتاب "اردو نثر میں ادبِ لطیف" صفحہ ۱۴۱ میں یلدرم کا

ایک اقتباس نوٹ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

" حکایات و احتساسات افسانوں ، حکایات اور مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس میں ترکی تخلیقات سے ماخوذ تحریریں بھی ہیں ، ان کے تراجم بھی ہیں اور طبع زاد تخلیقات بھی ہیں۔ یلدرم نے خود اس کی تفصیل پیش کر دی ہے وہ لکھتے ہیں :

" افسانہ ہائے عشق ، گمنام خطوط ، بزمِ رفتگاں ، کوہِ سلطان ، مادرِ وطن ، ویران صنم خانے ، ترکی کی عدیم المثال مصنفہ اور وطن پرست خالدہ ادیب خانم کی سحر آفریں تخیل کا نتیجہ ہے۔ " آئینے کے سامنے تیتری ، ایک مغنیہ سے التجا ، عورت کا انتقام ، داماد کا انتخاب ، دوسرے ترکی مصنفین سے بہ تصرف لئے گئے ہیں۔ باقی مضامین طبع زاد ہیں۔"

یلدرم کی اس وضاحت کے بعد جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ " نشہ کی پہلی ترنگ " طبع زاد تخلیق ہے لیکن اس تخلیق سے متعلق ایک حاشیہ بھی ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ ہے۔ یلدرم کہتے ہیں :

" ترجمہ میں حتی الوسع ترکی کے طرزِ بیان اور تراکیب عبارت کا خیال رکھا گیا ہے۔"

یلدرم کے اس اقتباس سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ " نشہ کی پہلی ترنگ " یلدرم کا طبع زاد افسانہ نہیں بلکہ ترجمہ ہے۔ ڈاکٹر معین الرحمن صاحب نے اس بات کی کہیں وضاحت نہیں کی کہ یہ یلدرم کا ترجمہ ہے۔ طبع زاد افسانہ نہیں ہے تو اس کو اولیت کا مقام کیسے حاصل ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں اولیت کا حق صرف طبع زاد افسانے کو ہی دیا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں ہے کہ " نشہ کی پہلی ترنگ "

یلدرم کا پہلا طبع زاد افسانہ نہیں۔ لیکن یلدرم نے اردو میں ترکی کے ترجموں کے ذریعے افسانہ نگاری کی داغ بیل ضرور ڈال دی تھی۔ اس طرح جہاں تک افسانہ نگاری کا تعلق ہے اس اعتبار سے پریم چند کی تخلیقات پر یلدرم کو زمانی تقدم حاصل ہے۔ ان تاریخی شواہد کے پیشِ نظر یلدرم واضح طور پر پریم چند سے بھی پہلے اردو میں افسانوں کے نمونے پیش کرنے والے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔

یلدرم نے بلاشبہ پریم چند سے سات آٹھ برس پہلے افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور پریم چند کی افسانہ نگاری شروع کرنے سے چار سال پہلے یعنی ۱۹۰۳ء تک وہ افسانہ نگاری کے میدان میں اپنا مقام اور مرتبہ اس حد تک محفوظ کرا چکے تھے کہ نقادوں نے ان کے افسانوی اکتساب کا جائزہ لینا شروع کر دیا تھا۔ چنانچہ مخزن مارچ ۱۹۰۲ء میں " اردو زبان اور افسانہ نگاری " کے عنوان سے غلام بھیک نیرنگ کا ایک تفصیلی جائزہ شائع ہوا ہے جو یلدرم کے افسانے " زہرا " پر مبنی تھا جس کا یلدرم نے ۱۹۰۲ء میں ترجمہ کیا تھا۔

اس طرح سجاد حیدر یلدرم کو اردو زبان میں طرزِ جدید کے مختصر افسانے لکھنے والا یا ترجمہ کرنے والا پہلا شخص قرار دے سکتے ہیں۔

یلدرم نے جس زمانے میں آنکھ کھولی اس وقت سر سید اور ان کے رفقاء کے زیرِ اثر فطرت پسندی، حقیقت پسندی اور عقلیت کا دور دورہ تھا۔ اصلاحِ اخلاق اور افادیت کی بڑی اہمیت تھی اور جذبات اور جمالیاتی قدروں کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ ایک خاص طبقہ میں اس کی اہمیت کتنی ہی کیوں نہ ہو لیکن کچھ ادیب ایسے بھی تھے جن کے لئے یہ تحریک اپنے دامن میں کشش کا کوئی سامان نہیں رکھتی تھی۔ یہ ادیب رومانیت اور جمالیاتی تصورِ ادب کے علم بردار تھے ان میں یلدرم پیش پیش نظر آتے ہیں۔

یلدرم حسن کے پرستار ہیں۔ تلاشِ حسن ہی ان کا نقطۂ نظر ہے۔ ان کے نظریات
میں انفرادیت پائی جاتی ہے۔ انفرادیت اور جمالیاتی ذوق انھیں تصوراتی بنا دیتا
ہے۔ یلدرم اپنی پوری توجہ تحریر کو دلکش اور رنگین بنانے میں صرف کرتے ہیں تاکہ
لوگ محظوظ ہوں۔ اسی کے پیشِ نظر انھوں نے نثر میں شاعرانہ بیان اختیار کیا اور
حسن و عشق کے بیان اور صنفِ نازک کے ذکر سے لطافت پیدا کرنے کی کوشش
کی جو اردو ادب میں خشک اور واعظانہ تحریروں کے خلاف بغاوت کی شکل میں
ابھری۔

یلدرم کے قلم کی جولانگاہ انشائیے، افسانے اور ناولیں تھیں۔ یہاں ان کے
افسانوں کی خصوصیات سے بحث کریں گے۔ یلدرم کے دور میں افسانہ اس شکل میں
نہیں تھا جس میں آج ہم دیکھتے ہیں۔ اس زمانے میں کہانیوں، داستانوں اور ناولوں
کا زیادہ رواج تھا۔ یلدرم افسانوں سے ترکی ادب کے ذریعے روشناس ہوئے اور
بہت سے ترکی افسانے اردو میں ترجمہ کئے اور کچھ خود انھوں نے لکھے۔

یلدرم کے زیادہ تر افسانوں میں مرد اور عورت کی باہمی محبت کا رشتہ فطری
رجحان کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً خیالستان کا مشہور افسانہ نگار "خارستان
وگلستان" مرد اور عورت کے اس رشتۂ محبت کا ترجمان ہے جو آج بھی رسم و رواج
کی قید و بند سے آزاد ہے۔ یہاں محبت فطرت کی آغوش میں پرورش پاتی ہے اور
بغیر کسی روک ٹوک کے پروان چڑھتی ہے۔ عورت اور مرد کے دل میں جب پہلی
مرتبہ محبت کا احساس بیدار ہوتا ہے تو فطرت کے سارے ساز اس سے ہم آہنگ
ہوجاتے ہیں۔ آسمان پر بکھرے ہوئے ستارے اور زمین پر پھیلی ہوئی چاندنی
صحرا اور اس کی وسعتیں، دریا اور اس کی موجوں کی بے تابی فطرت کی اس سازش میں
شریک ہیں۔ جس نے محبت کا پیغام عورت اور مرد کے دل میں پہنچایا۔ ان کا فلسفہ

صرف اس محبت کو سمجھتا ہے جس میں سچائی کا نور اور خلوص کی گرمی ہو۔ "ازدواجِ محبت"
"حکایۂ لیلیٰ مجنوں" اسی فلسفے کے افسانوی ترجمان ہیں۔

اگرچہ یلدرم رومانوی افسانہ نگار کہلانے کے مستحق ہیں تاہم حقیقت یہ ہے کہ
یلدرم کی فنی رومانیت محض محبت کے اس احساس کی ترجمانی تک ہی محدود نہیں بلکہ ان
کے افسانوں میں رومانیت کی وہ کیفیتیں بھی موجود ہیں جو عملی طور پر رومانیت کے تصور
سے وابستہ سمجھی گئی ہیں۔

یلدرم کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ رومان پسندی کے شوق اور ترقی
پسندی کے جوش میں زندگی کے حقائق سے یکسر منہ نہیں موڑ لیتے۔ وہ رومان پرست
ضرور تھے لیکن انھیں اس بات کا احساس بھی تھا کہ رومانیت کو حقیقت سے ہم آہنگ
کئے بغیر اپنی بات کو قابلِ قبول نہیں بنایا جا سکتا۔ ان کی ہوش مندی اکثر ان کے
جذبات پر حاوی رہتی ہے۔ ان کی آزادہ روی ان کو آزادیٔ نظر کا غلام اور فطرت کا
باغی نہیں ہونے دیتی۔

رومانیت کا تصور تمثیل پرستی، فطرت پرستی، خواب رومان اور محبت کے علاوہ
انسانی زندگی کے بعض شدید احساسات اور کیفیات کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ ان احساسات
اور کیفیات میں سے ایک احساس اور ایک کیفیت اس بیزاری کی ہے جو انسان
کے دل میں اپنی زندگی کے تلخ تجربات کی بنا پر پیدا ہوتی ہے۔ بیزاری کی کیفیت
کبھی کبھی اتنی شدید ہوتی ہے کہ انسان اپنے گرد و پیش سے تنگ آکر اسے ہمیشہ
کے لئے خیرباد کہہ دینے کا فیصلہ کرلیتا ہے۔ اس کا جی چاہتا ہے کہ وہ دنیا کے
سارے رشتے ناتے توڑ کر کہیں دور چلا جائے جہاں اسے وہ سکون میسر آسکے جو
اس کی موجودہ زندگی نے اس سے چھین لیا ہے۔ اس کی مثال "مجھے میرے دوستوں
سے بچاؤ" میں ملتی ہے۔

زندگی سے بیزاری اور فرار کے بعد خیال کی دنیا بھی ایک پناہ گاہ بتائی گئی ہے۔ رومانی ادب اس پناہ گاہ کی تلاش کرتا ہے۔

رومانی مزاج رکھنے والے کا دل دراصل بچّے کا سا دل ہوتا ہے جو ہر طرح کی آزادی چاہتا ہے۔ مگر جب یہ آزادی میسّر نہ ہو تو کڑھتا ہے، جلتا ہے۔ بچّے ہی کی طرح اس میں مدافعت اور فوری ارتقا کی قوت نہیں ہوتی اس لئے خیال کی دنیا میں پناہ لیتا ہے۔ یہ دنیا یلدرم نے "حضرت دل کی سوانح عمری" میں خاص طور سے تعمیر کی ہے:

> "میں حسینوں میں گھرا رہتا تھا۔ ہوا میں پریاں میرے پاس آیا کرتی تھیں اور لطیفے کہہ کہہ کر مجھے ہنساتی تھیں۔ فرشتے ایک زرّیں سیڑھی پر آسمان سے اتر کر میرے پاس آتے تھے، مجھ سے سرگوشیاں کرتے تھے اور مجھے گدگدا کر بھاگ جاتے تھے۔ گھر میں حسین، پاکیزہ اور باعصمت عورتیں مجھے گھیرے رکھتی تھیں۔ میں جس کی گود میں چاہتا جاتا اور خوشی خوشی قبول کیا جاتا۔ جس کے گالوں پر چاہتا ہاتھ پھیرتا اور سب ہنستے تھے۔ جس کا جی چاہتا بوسہ لیتا اور سب مجھے چومتے تھے۔"

(خیالستان)

خیال کی رعنائی اور بیان کی رنگینی، تشبیہوں، استعاروں اور ترکیبوں کی ندرت، افسانے کے مختلف ٹکڑوں میں ربط و ترتیب کا حسن، آغاز و انجام کا تیکھا پن ایسی مشترک خصوصیات ہیں جو ان کے ہر افسانے کو موثر بناتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں کی دوسری بڑی خصوصیت یہ ہے کہ افسانہ نگار نے فن کے حسن کو عام بناتے وقت بھی زندگی کے حقائق کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔

"چڑیا چڑے کی کہانی" اور "حکایۂ لیلیٰ و مجنوں" میں لکھنے والے کا مقصد معاشرتی طنز اور ایک خاص طرح کی اخلاقی اقدار کی تلقین و تبلیغ بھی ہے۔ اور انسانی فطرت کے بعض پہلوؤں کی اصلاح بھی۔ لیکن اپنے اس اصلاحی مقصد کے اظہار کے لئے اس نے جس طرز کو پسند کیا ہے اس کے سارے عناصر کی تشکیل انتہائی فن کارانہ حسن اور نہایت سادگی سے کی ہے۔ ان کہانیوں کے انداز میں سجاد حیدر نے روایتی پس منظر کے انتخاب میں بھی کہیں زندگی کی حقیقتوں سے اجتناب نہیں کیا۔

یلدرم اصلاحِ نسواں کی تحریک سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اس بارے میں ان کا بنیادی نقطۂ نظر یہ ہے کہ معاشرے کی اصلاح اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک عورت کے ساتھ بہترین رفیق کا سلوک روا نہ رکھا جائے اور اس کی ذات سے منسوب گمراہ کن اور لایعنی تلازمات کو ختم نہ کیا جائے۔ یلدرم اس ذیل میں بہت سی اصلاحی باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کی مثالیں "صحبتِ ناجنس" اور "ازدواجِ محبت" میں ملتی ہیں۔

> "عزم یہ ہے کہ کل جائداد عورتوں کی تعلیم کے واسطے وقف کر دوں۔ جب محمڈن یونیورسٹی بنے تو ایک کالج خاص طور سے مسلمان خاتونوں کے لئے تیار کیا جائے۔ ایک لاکھ کی جائداد ہے۔ میرے خیال میں کالج کے ابتدائی اخراجات کے لئے کافی ہوگی۔ تمھاری کیا رائے ہے۔" میں نے کہا۔ "ضرور واللہ ضرور خدا تمھارے ارادوں میں برکت دے۔ کل قوم احسان مند ہوگی۔ مگر شب بخیر۔ نیتِ شب حرام۔ چلیئے رات بہت آئی ہے۔ لو ایک بج گیا۔ اب چل کے سونا چاہیئے۔"

مسئلہ ازدواج کے بارے میں لکھتے ہیں:

"دل چاہتا ہے کہ اس مسئلہ ازدواج پر کچھ تھوڑا سا کہوں۔ پہلے بیاہ شادیوں میں کیا دیکھا جاتا تھا، یہی نا کہ بر، ہم کفٔ ہے یا نہیں، ایک برادری کا ہے یا نہیں۔ اس کفٔ برادری پر سب چیزیں قربان کر دی جاتی تھیں۔ پھر اصلاح ہوئی۔ کفٔ کا خیال ترک کر دیا گیا۔ تعلیم کا زور ہوا، بر تعلیم یافتہ ہونا چاہئے۔ تعلیم یافتہ ہونے کا شور بلند ہوا۔ تھوڑے دنوں کے بعد اخلاق کی چھان بین ہونے لگی۔ بس یہاں پہنچ کے اصلاح رخصت ہوئی۔ گویا اب کوئی کام باقی نہیں رہا، لیکن مجھ سے پوچھو تو کوئی کام ہوا ہی نہیں، اصلی اصلاح تو تب ہوگی جب لڑکے لڑکی کے مزاج اور طبیعت کی مناسبت کی پوری پوری چھان بین کی جائے۔ خاوند اور بیوی دوہرے کپڑے کی ابری استر ہیں۔ ابری استر کے رنگ کی مناسبت کا کتنا خیال کیا جاتا ہے۔ یہ نہیں کہ دونوں ایک ہی رنگ کے ہوتے ہیں۔ نہیں، یک رنگی میں کوئی زینت نہیں۔ خیال یہ کیا جاتا ہے کہ ایک رنگ دوسرے رنگ سے جوڑ کھاتا ہو۔"

جہاں سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں اتنی خوبیاں ہیں تو اس کے ساتھ ساتھ کچھ فنی نقائص بھی ہیں۔ آج کی نئی نسل کا ایک اعتراض یہ ہے کہ یلدرم پرانے داستان گو کی طرح قصے میں خود کو نمایاں کرنے اور پڑھنے والوں سے براہ راست مخاطب ہونے میں کوئی قباحت نہیں محسوس کرتے اور اسی وجہ سے اکثر یلدرم کا لہجہ بیانیہ نہیں رہنے پاتا بلکہ خطابیہ ہو جاتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ وہ افسانے کے جدید تر آداب و آہنگ سے میل نہیں کھاتا۔

دوسری بات یہ ہے کہ ان افسانوں میں نقطۂ عروج (CLIMAX) بہت کم آتا ہے۔ بالخصوص ان کے طبع زاد افسانوں میں تو یہ نقطہ تقریباً مفقود ہے۔ اس لئے

ان کے مضامین اور افسانوں میں امتیاز مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی کہنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ یلدرم اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں۔ ان کے سامنے فن کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا اس لئے ان کے افسانوں میں دورِ جدید کے ترقی یافتہ افسانوں کی سب خوبیاں تلاش کرنا مناسب نہیں۔

بہر حال مجموعی طور پر یلدرم کے افسانے سانچے میں ڈھلے اور حسن و خوبی سے ترشے ہوئے نہ سہی لیکن یہ تاثر کی وحدت کے حامل ضرور ہیں اور کسی نہ کسی بنیادی خیال کے گرد گھومتے ہیں۔ ان کی ابتدا دلکش اور ان کا انجام آغاز سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ واقعہ نگاری میں وہ جزئیات کا بالعموم صحیح استعمال اور انتخاب کرتے ہیں۔ ان کے مکالمے اوسط درجے سے بڑھ کر ہوتے ہیں اور سیرت کشی میں خاص طور پر وہ بڑے حسن اور سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ یلدرم چونکہ اردو افسانے کے نقطۂ آغاز کی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے اگر افسانے کے فن کے نقطۂ نظر سے اگر ان کے یہاں بعض کمیاں بھی پائی جاتی ہیں تو ان کو نظر انداز کیا جانا چاہئے۔ اس لئے کہ ہر صنفِ ادب کے آغاز میں اسی طرح کے نامکمل اور ناپختہ نمونے سامنے آتے رہے ہیں۔ وہ تو پختگی کی تلاش کی مسلسل کوشش ہوتی ہے جو ہر صنف کو فنی طور پر بناتی، سنوارتی اور نکھارتی ہے اور ہم بالآخر یہ کہنے میں حق بجانب ہوتے ہیں کہ ایک خاص زمانے میں کوئی مخصوص صنفِ ادب نقطۂ عروج تک پہنچ گئی۔

یلدرم کے افسانوں کے اس جائزے سے یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ یلدرم اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ پریم چند کی طرح اردو افسانہ نگاری کی بنیادیں مستحکم کرنے والے فن کار ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔

———————

سماجی مسائل، کرشن چندر کے افسانوں میں

کرشن چندر ان ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سے ایک تھے جنھوں نے سماجی زندگی اور تہذیب و ثقافت کو اپنی تحریروں کا بنیادی حوالہ بنائے رکھا۔ کرشن چندر ویسے تو ذاتی طور پر بھی ادب اور آرٹ کو انسانی سماج کا ترجمان تصور کرتے تھے، مگر ترقی پسند تحریک سے وابستگی نے ان کے اس نقطۂ نظر کو اور بھی پختگی عطا کر دی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے بنیادی مقاصد میں یہ بات شامل تھی کہ ادب کو زندگی اور سماجی مسائل کا ترجمان ہونا چاہئے۔ اس تحریک کے بانیوں نے ۱۹۳۶ء کی کانفرنس میں اس بات کی وضاحت کر دی تھی کہ ترقی پسند ادیبوں کی ہمدردیاں سماج کے نچلے طبقہ کے ساتھ ہوں گی اور ادب کو سماجی مقصد کے حصول کے لئے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہی اسباب تھے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ان ادیبوں نے بھی سماجی مسائل کی بنیاد پر افسانے لکھنے کو اپنا ادبی اور اخلاقی ذریعہ تصور کیا جو اس تحریک سے وابستگی سے پہلے محض رومانی یا باغیانہ خیالات کی بنیاد پر اپنے فکشن کا تانا بانا بنتے رہے تھے۔ اس بات کے ثبوت کے طور پر "انگارے" کے افسانہ نگاروں کو خاص طور سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

اس لئے کہ ان کے باغیانہ اور رومانی اندازِ تحریر کو ترقی پسند تحریک نے ہی ایک خاص مقصد اور اخلاقی ذمہ داری کے سانچے میں ڈھال دیا تھا۔

کرشن چندر نے ناول بھی لکھے ہیں اور بہت بڑی تعداد میں افسانے بھی۔ لیکن کرشن چندر کی مقصدیت کو نظر انداز کرنے کے لئے ان کی آرائش زبان اور رنگین اسلوبِ تحریر کو عموماً نمایاں کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کرشن چندر کی زبان یا ان کا اندازِ بیان ان کی قدر و قیمت کو کم نہیں کرتا بلکہ اس بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ سامنے لاتا ہے کہ ادبِ لطیف یا رومانی انداز کے نثر لکھنے والوں نے جب اردو زبان کے رچاؤ اور رنگینی کو سماجی مقاصد سے ہم آہنگ کر کے فکشن لکھنے کی کوشش کی تو ایسے ترقی پسند فکشن لکھنے والوں کی تحریروں میں اردو زبان کی روایتی چاشنی کے ساتھ سماجی زندگی کے حقائق زیادہ اثر انداز اور قابلِ قبول اسلوب میں سامنے آنا شروع ہوئے۔ یہی وجہ تھی کہ ٹھیٹھ اور براہِ راست اندازِ تحریر اختیار کرنے والے ادیبوں کے مقابلے میں کرشن چندر جیسے مرصع اسلوب کے ادیبوں کو زیادہ مقبولیت بھی حاصل ہوئی اور ان کی تحریروں نے ترقی پسند تحریک کو مقبول بنانے میں زیادہ اہم کردار بھی ادا کیا۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی کہ کرشن چندر کے افسانوں میں سماجی مسائل صرف سماجی مسائل نہیں رہتے بلکہ سماجی مسائل کو ادب اور فن سے ہم آہنگ کرنے کی عمدہ مثال بن کر سامنے آتے ہیں۔

کرشن چندر کی افسانہ نگاری کے آغاز کا زمانہ جہاں ایک طرف ترقی پسند تحریک کی شیرازہ بندی کا زمانہ تھا تو دوسری طرف اس زمانے کا سب سے بڑا سماجی مسئلہ جاگیردارانہ نظام کے خلاف بغاوت کا علم اٹھانے کا مسئلہ بھی تھا۔ جاگیرداروں اور زمینداروں کے ہاتھوں جس طرح ہر طرف غریب، کسان، مزدور اور نچلے طبقہ کے عوام

کا استحصال عام تھا۔ اگر اس زمانے کا کوئی ادیب اس مسئلہ کو نظر انداز کرتا تو وہ دراصل سماج کے سب سے بڑے مسئلے سے چشم پوشی کرنے کے جرم کا ارتکاب کرتا۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ابتدائی دور سے آخری دور تک اس سماجی ناسور پر نشتر لگانے کا رجحان ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے بہت سے افسانوں میں جاگیردارانہ نظام، اس نظام میں رائج مظالم اور استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں کرشن چندر کا ایک اہم افسانہ" اجنتا سے آگے" ہے۔ اس افسانہ میں غریب کسانوں کے ایک گروہ پر ایک زمیندار کے گولی چلانے اور ایک راجا کے ہاتھوں مرنے والے کی بہن کو اغوا کئے جانے کا ایسا پر اثر ذکر کیا گیا ہے کہ افسانہ پڑھنے والا افسانہ نگار کے نقطۂ نظر کا معترف اور اس سے اس طرح متاثر ہوتا چلا جاتا ہے کہ یہ افسانہ کسی سماجی مسئلے کے بیان سے کہیں زیادہ خود پڑھنے والے کے احساسات کا ترجمان معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں" اجنتا سے آگے" کے علاوہ کرشن چندر کے بعض اور افسانوں کو بھی بنیادی حوالے کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ پہلی اڑان، شیطان کا استعفیٰ، ٹیڑھی میڑھی بیل کو اس سلسلے میں خاص اہمیت حاصل ہے۔ ان افسانوں کا موضوع یا تو دیہات ہے یا پھر دیہات کے وہ عوام جو اپنی پسماندگی، غربت، جہالت، بھوک اور معاشی بدحالی کی وجہ سے جاگیردار کے استحصال کا شکار ہونے پر مجبور ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ غریب عوام اپنی غربت کی وجہ سے استحصال کا شکار ہوتے ہیں اور اس استحصال کا مسلسل شکار رہنے کی وجہ سے غربت اور افلاس کی حالت سے باہر نکلنے پر بھی قدرت نہیں رکھتے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کے افلاس کے ساتھ ان کا استحصال بھی بڑھتا چلا جاتا ہے۔ پہلی اڑان کے ان چند جملوں سے گاؤں اور دیہاتوں کی اس عمومی صورتِ حال کا اندازہ بہت آسانی سے لگایا جا سکتا ہے جس صورتِ حال نے جبر و ظلم اور استحصال کا بازار گرم کر رکھا تھا:

" اکثر گاؤں میں ایک مہاجن ضرور ہوتا تھا۔ اس کا گھر باقی گھروں سے ہمیشہ کشادہ اور صاف ہوتا تھا ـــــ گاؤں کے نمبردار سے لے کر گاؤں کے مسکین تک ہر شخص اس کا قرض دار اور احسان مند تھا۔ مہاجن گاؤں کا امدادی بینک تھا، مہاجن گاؤں کا حکیم تھا، مہاجن گاؤں کا بنیا اور اکثر اوقات پنچ بھی۔ کسان لوگوں کا بال بال اس کے قابو میں تھا۔"

کرشن چندر کے افسانے" پہلی اڑان" کے ایک کردار کے ان بیانات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر نے اپنے بعض افسانوں میں طبقاتی کش مکش اور طبقوں کی بنیاد پر قائم معاشرے کی بنیادی خامی کو کس طرح بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم کرشن چندر اپنے سماجی شعور کو صرف اسی مسئلہ تک محدود نہیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنی تحریروں میں طبقاتی استحصال کے ساتھ ساتھ گھریلو زندگی، نچلے طبقہ کے لوگوں کے معاشی مسائل اور عورتوں کی پس ماندگی کو بھی جگہ جگہ اپنے افسانوں میں زیر بحث لاتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے ہیرو اور ہیروئن بھی پریم چند کے اس کلیدی خطبے کے نقشِ قدم پر اپنے خدوخال واضح کرتے نظر آتے ہیں جس میں پریم چند نے ترقی پسند ادیبوں کے حسن کے معیار کو بدلنے کی ترغیب دی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس جملے سے پریم چند دراصل ادب سے اس ہیرو پرستی کو ختم کرانا چاہتے ہیں جس کی وجہ سے ہماری روایتی داستانوں، مثنویوں اور قصے کہانیوں میں شہزادوں، شہزادیوں، وزیروں اور وزیر زادیوں کو غیر معمولی اہمیت حاصل رہا کرتی تھی۔ کرشن چندر اپنے ادبی رویے اور انداز میں چاہے کتنے ہی رومانی کیوں نہ ہوں مگر ان کی رومانیت ہر جگہ عوامی زندگی، سماجی شعور اور انسان دوستی سے اپنا رشتہ ہر موقع پر برقرار رکھتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں عشق و محبت کا ذکر کرتے ہیں، جمالیاتی ذوق کی تفصیلات بیان

کرتے ہیں۔ اور خیالی اور تصوراتی دنیا تک تخلیق کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر اپنے
ہر انداز میں وہ کردار، محل وتوع اور افسانے کے بنیادی محرک کے طور پر عوامی اور
سماجی زندگی سے اپنا رشتہ ضرور برقرار رکھتے ہیں۔ عوامی اور سماجی مسائل کا
یہی وہ احساس ہے جو کرشن چندر کو غریبوں کی کھولیوں، مفلسوں کی جھونپڑیوں اور
پس ماندہ لوگوں کے گندے محلّوں میں لے جاتا ہے اور اسی احساس کے مارے وہ
اپنی تمام تصور پرستی کے باوجود شروع سے آخیر تک ایک سماجی حقیقت نگار اور ترقی
پسند افسانہ نگار دکھائی دیتے ہیں۔

کرشن چندر کو کشمیر کی سماجی زندگی سے بہت زیادہ دلچسپی ہے مگر وہ کشمیر کے
ذکر میں صرف منظر نگاری اور حسن وجمال کی تصویر کشی کو سب کچھ نہیں سمجھتے بلکہ وہ اس
سلسلے میں بھی اپنے افسانوں کی بنیاد کشمیری عوام کی غربت کو بتاتے ہیں۔ اور "جہلم
سے پہلے جہلم کے بعد" جیسے افسانوں میں راجاؤں اور ڈوگرہ جاگیرداروں کے
ہاتھوں عوام پر کئے جانے والے ظلم وستم کو زیادہ اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔
کرشن چندر کے افسانوں میں خواہ کشمیر کی سماجی ثقافتی زندگی ہو یا دہلی اور بمبئی کی اعلیٰ
سوسائٹی اور جھگی جھونپڑی کا ذکر، ہر جگہ ایک سماجی اور تہذیبی حقیقت نگار کے طور
سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانے "چھپر پتی" میں ایک اندھے بھکاری کے
مسائل کو سمجھا ہے۔ "دہی تبر" سے معنون افسانے میں لگاتار کئی مردوں کے مرجانے کے
بعد زندگی کی مشکلات کا شکار ہونے والی پس ماندہ عورتوں کی بے کسی اور بے بسی کی
سچی تصویر کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ وہ کسی افسانے میں طوائف کی زندگی کو زیر بحث
لاتے ہیں تو دوسرے افسانے میں پاکیزہ کردار رکھنے والے لوگوں کے سماجی مسائل
کو کرداروں کی شکل میں جیتا جاگتا بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔

کرشن چندر کو اس اعتبار سے تو ترقی پسند مصنفین میں بڑا حقیقت نگار کہنا

مشکل معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے انداز تحریر کی رومانیت کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا
اور اس طرح حقیقت نگاری کو رومانیت سے ہم آہنگ کئے رکھنے کی کوششیں جاری
رکھیں۔ مگر اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ کرشن چندر ہی وہ اہم ترین ترقی پسند
فکشن نگار ہے جو اگر ایک طرف ادب کے سماجی تقاضوں کو محرک کے طور پر قبول کرتا ہے
تو دوسری طرف اپنی زبان اور اپنے انداز بیان میں خالص فنی رویہ اختیار کرنے کی
کوشش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کے افسانے بہت سے ترقی پسند افسانہ
نگاروں کے مقابلے میں زیادہ پر تاثیر اور دوررس اثرات کے حامل معلوم ہوتے ہیں۔
کرشن چندر کے بارے میں کئی طرح کی انتہا پسندانہ رائیں پائی جاتی ہیں۔ ان کو ایک
حلقہ تو پورے طور پر رومانی افسانہ نگار مانتا ہے جب کہ دوسرا حلقہ انہیں ایک بڑا حقیقت
نگار ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان کو نقادوں کا ایک گروہ صرف ترقی پسند تحریک
کا علمبردار تصور کرتا ہے تو دوسرا گروہ ان کی افسانہ نگاری میں تحریک سے الگ بھی ایک
آزاد ادیب اور خالص فن کار کا درجہ دیتا ہے۔ ان تمام انتہا پسندانہ رایوں میں کرشن
چندر کے ساتھ کہیں نہ کہیں ناانصافی برتنے کا اندازہ ہوتا ہے۔ کرشن چندر کا قصور سوائے
اس کے کچھ نہیں ہے کہ انھوں نے حقیقت نگاری کو خوبصورت انداز بیان کا سلیقہ
دیا اور ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں بھی سماجی مسائل کو آزادانہ طور پر سمجھنے
اور ان پر اظہار خیال کرنے کی کوشش کی۔

کرشن چندر اس اعتبار سے ایک ایسے افسانہ نگار اور ناول نویس معلوم ہوتے
ہیں جس نے اپنی سمجھ کی حد تک خود کو ادبی اور تخلیقی مطالبات پر بھی پورا اتارنے کی
کوشش کی۔ وہ اپنے بعض افسانوں میں مقصدیت کو اس کی معراج تک پہنچا دیتے
ہیں اور "مہالکشمی کا پل" جیسے افسانہ میں انسان کو دو طبقوں میں تقسیم کر کے کسی ایک
طبقے سے ادیب کی صاف صاف وفاداری کا تقاضہ کرتے ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی

ان کا افسانہ "زندگی کے موڑ پر" بھی ہے جس میں سماجی اور ثقافتی مسائل بھی فن اور آرٹ کے حسن میں ڈھل کر نمودار ہوئے ہیں۔ کرشن چندر نے اپنے افسانے میں سماج کے مختلف طبقات کی زندگی کو موضوع بنانے کی کوشش کی ہے اور اس طرح اپنے افسانوں اور ناولوں میں انسانی زندگی اور سماجی مسائل کے ان گنت پہلو نمایاں کئے۔ انھوں نے عام حالات میں اگر عام انسانی سماج کو موضوع بنایا تو غیر معمولی حالات میں "ہم وحشی ہیں" میں شامل افسانے لکھے جو تقسیم ہند کے نتیجے میں ہونے والے فسادات اور قتل و غارت گری کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں شامل افسانے ان کے جذباتی انداز کے باوجود اپنے موضوعات کے اعتبار سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

کرشن چندر کی تحریروں کا دائرۂ موضوعات اتنا وسیع ہے کہ ایک مضمون میں اس کا احاطہ آسان نہیں، تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر نے ساری زندگی انسانی سماج اور تہذیب و ثقافت سے اپنا رشتہ قائم رکھا اور اپنے ادب کو سارے جہاں کے درد و غم کے اظہار کا ذریعہ بنانے کی کوشش کی۔ محمد حسن عسکری نے اس بارے میں مختصر ہی سہی مگر نہایت اہم اور جامع تبصرہ کیا ہے:

> "کرشن چندر کا افسانہ ایک ذاتی اور بلا واسطہ تاثر ہوتا ہے۔ اسے زندگی سے محبت ہے۔ لا محدود اور بے اندازہ محبت۔ اس کے دل میں درد ہے اور آنکھوں میں بصیرت اور زندگی کی وسعتیں اس کے سامنے پھیلی ہوئی ہیں۔ اس کے دل میں سارے جہاں کا درد ہے جو نغمے کی شکل میں پھوٹ پڑنے کے لئے بے قرار ہے۔ اس کا راگ ایک محدود طبقے کا رونا گانا نہیں بلکہ اس کی آواز ایک پوری دنیا کی، انسانیت کی ترجمان ہے۔"

محمد حسن عسکری ترقی پسند ادیبوں کے لئے اپنے دل میں کوئی نرم گوشہ نہیں رکھتے تھے اس کے باوجود وہ کرشن چندر کو ان الفاظ میں داد دینے پر مجبور ہوئے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ کرشن چندر کی سماجی اور ثقافتی وابستگی نے ہر طبقۂ فکر کے لکھنے والوں سے خراج تحسین وصول کیا ہے ــــ اس سے کرشن چندر کی سماجی ذمہ داری اور ادبی فن کاری دونوں کا ثبوت ملتا ہے۔

کرشن چندر کے فکشن کو اظہار اور اسلوب کے اعتبار سے کئی خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر کی ابتدائی تحریروں پر ادب لطیف کے نثر نگاروں کا اثر اس حد تک نمایاں ہے کہ ان کی نثر رومانی طرز فکر اور طرز اظہار کی نمائندہ معلوم ہوتی ہے۔ جب کہ ان کے بعد کے افسانوں اور ناولوں میں رومانیت حقیقت نگاری کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ ان کے بعد کے افسانے ان کی مقصدیت سے اس قدر متاثر ہیں کہ مقصد اور موضوع پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی وجہ سے ایسے افسانوں کی فنی اہمیت مجروح ہو کر رہ جاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی کرشن چندر نے اپنے بہت سے افسانوں میں مقصد اور موضوع کو فکشن کے فن میں اس طرح ڈھال دیا ہے کہ فکر و فن کو الگ الگ کر کے دیکھنا بھی ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ کرشن چندر فن اور فکر کے ان مختلف پہلوؤں سے اور کچھ زیادہ ہو نہ ہو یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ ان کی تحریریں صحیح معنوں میں ایک ایسے ادیب اور فن کار کی تحریریں ہیں جس نے اپنے اوپر فکر یا فن کی کوئی پابندی ایسی نہیں عائد کی جس کے وہ غلام ہو کر رہ گئے ہوں۔ البتہ اس میں دو رائے نہیں ہو سکتی کہ کرشن چندر نے رومانی اور رنگین انداز بیان اور اسلوب تحریر اختیار کرنے کے باوجود سماجی زندگی اور انسانی تہذیب سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کیا۔ انھوں نے "کالو بھنگی" اور "تائی ایسری" جیسے غیر معمولی کردار اردو افسانے کو دیئے اور سماج اور ثقافت

کے لازوال نمونے ان کرداروں کے ذریعہ اردو فکشن میں متعارف کرائے۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی کہ کرشن چندر نے ہندوستان کی تہذیبی، ثقافتی زندگی کے زنگارنگ پہلو اپنی تحریروں کے ذریعے اردو فکشن کی تاریخ میں محفوظ کر دیے۔

اردو کی چند اہم خواتین افسانہ نگار

اردو میں افسانہ نگاری کی عمر تقریباً سو سال ہونے والی ہے۔ اگر ان اختلافات سے بلند ہو کر کبھی گفتگو کی جائے کہ پہلا افسانہ کس نے لکھا اور کب لکھا؛ جب بھی یہ بات واضح ہے کہ اردو ادب میں افسانے لکھنے کا سلسلہ بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں سے شروع ہو چکا تھا۔ اگر پریم چند نے "دنیا کا سب سے انمول رتن" ۱۹۰۷ء یا ۱۹۰۸ء میں لکھا تو سجاد حیدر یلدرم نے ترکی افسانوں پر مبنی افسانے اس سے بھی قبل لکھنے شروع کر دیئے تھے اور ان کے نیم انشائیہ اور نیم افسانہ قسم کی تحریریں ۱۹۰۸ء سے قبل لوگوں میں خوب جانی اور پہچانی جانے لگی تھیں۔ یہ تو وہ حالات ہیں جو اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی نمونوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ مگر جب ہم یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کیا اردو افسانہ کی تاریخ میں خاتون افسانہ نگاروں نے بھی کوئی اہم کردار ادا کیا ہے یا نہیں؛ تو پتہ چلتا ہے کہ اگر ابتدا سے نہیں تو کم سے کم اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی سے قبل ہی عورتوں نے باقاعدہ افسانے لکھنے شروع کر دیئے تھے۔ اگر ہم اس ضمن میں سجاد حیدر یلدرم کی اہلیہ اور اردو کی ممتاز افسانہ نگار قرۃ العین حیدر کی والدہ کی تحریروں کا مطالعہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ جہاں

انھوں نے ایک طرف ناول نگاری کے نمونے چھوڑے ہیں وہیں ان کی بہت سی تحریریں افسانوں کے ذیل میں آسکتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس دور کی تحریروں میں اعلیٰ اقدار اور اشرافیہ طبقے کی نمائندگی بھی ان کے ہاں بہت واضح ملتی ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ اردو افسانہ کی زیادہ تر تاریخ اور تنقید ان کے تفصیلی ذکر سے خالی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے بنت نذرالباقر یا نذر سجاد حیدر کے نام سے ان کی شائع شدہ تحریروں کا نئے سرے سے جائزہ لیا جائے اور اردو فکشن میں ان کی اہمیت متعین کی جائے۔

ایک بڑی اہم اور قابلِ غور بات یہ ہے کہ جن افسانہ نگاروں کو اردو میں بہت امتیاز حاصل ہوا ان کی اکثریت کا کوئی نہ کوئی تعلق علی گڑھ اور علی گڑھ کی درسگاہ سے ضرور رہا۔ مثال کے طور پر بنت نذرالباقر یا نذر سجاد، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے پہلے رجسٹرار سجاد حیدر یلدرم کی اہلیہ تھیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی تعلیم کی ابتدا علی گڑھ کی سرزمین سے کی۔ عصمت چغتائی علی گڑھ کی عبداللہ کالج کی تعلیم یافتہ تھیں۔ رشید جہاں شیخ عبداللہ کی صاحبزادی تھیں اور ان کی ابتدائی تعلیم و تربیت علی گڑھ میں ہوئی تھی۔ ان کے علاوہ صدیقہ بیگم سیوہاروی، تسنیم سلیم چھتاری، جیلانی بانو اور سلمیٰ صدیقی وغیرہ کا علی گڑھ سے گہرا علمی اور خاندانی تعلق سب پر واضح ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو افسانہ اور ناول کی تاریخ میں علی گڑھ اور علی گڑھ کی درسگاہ کا بہت اہم حصہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں میں مرد بھی ہیں اور خواتین بھی۔ مگر اس سلسلے میں خواتین کا رول زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔

اردو افسانے نے شروع سے ہی ایک سے زیادہ انداز اور رجحان کی نمائندگی کی ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اردو میں ابتدا میں خواتین نے جو افسانے لکھے وہ صرف

رومانی انداز کے تھے بلکہ ایک ساتھ اخلاقی، رومانی اور باغیانہ رجحانات نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر حجاب امتیاز علی رومانی رجحان کی نمائندگی کرتی ہیں تو مسز عبدالقادر کے نام سے لکھنے والی خاتون ان کی معاصر افسانہ نگار کسی قدر حقیقت پسندانہ انداز اختیار کرتی ہیں۔

افسانہ نگاری کی تاریخ میں جن خواتین کو اولیت حاصل ہے ان میں حجاب امتیاز علی اور شائستہ سہروردی کے نام سرفہرست ہیں۔

شائستہ سہروردی جنھوں نے بعد میں شائستہ اکرام اللہ کے نام سے مضامین اور افسانے لکھے۔ ان کو بہت زیادہ اہمیت تو حاصل نہیں ہو سکی مگر اس اعتبار سے انھیں بڑا امتیاز حاصل رہا کہ انھوں نے فکشن پر بہت ابتدائی زمانے میں تحقیقی اور تنقیدی کام کیا۔ اس طرح وہ افسانہ نگار کے ساتھ ساتھ ایک تنقید نگار یا تحقیقی تلاش و جستجو کرنے والی خاتون ادیبہ کی حیثیت سے بھی مشہور رہیں۔ ان کے افسانوں میں رومانی فضا تو ضرور ملتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی ان کی افسانہ نگاری کا سلسلہ سوانحی پس منظر سے بھی جا ملتا ہے۔ جبکہ شائستہ سہروردی کے برخلاف حجاب امتیاز علی اپنے رومانی موضوعات، رومانی فضا بندی اور رومانی اسلوبِ تحریر کی وجہ سے نمایاں رہیں۔ کبھی کبھی ان کے کردار کچھ عجیب و غریب لگتے ہیں۔ ہم یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ ان کے کرداروں کی زندگی داستانوں کے کرداروں کی طرح فطرت سے بلند ہیں مگر یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ان کے کردار عام انسانوں سے خاصے مختلف اور کبھی کبھی زیادہ حیرت انگیز دکھائی دیتے ہیں۔ حجاب امتیاز علی کے افسانوں کی فضا پورے طور پر رومانی پردوں میں لپٹی ہوئی اور پرکشش معلوم ہوتی ہے۔ تاہم اپنے پلاٹ پر وہ پوری طرح قدرت رکھتی ہیں۔ اور ان کے افسانوں کا پلاٹ مربوط اور منطقی طور پر

پر قابلِ قبول رہتا ہے۔ جہاں تک ان کے افسانوں کی فضا کا سوال ہے تو پریم چند کی شہرت کے بامِ عروج پر ہونے کے باوجود وہ اپنے بزرگ معاصر فنکار پریم چند سے اثر قبول نہیں کرتیں بلکہ ان پر ادبِ لطیف کے لکھنے والوں کا زیادہ اثر معلوم ہوتا ہے۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری اور سلطان حیدر جوش کی رومانیت ان کا اوڑھنا اور بچھونا ہے۔ ان کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خارجی دنیا کے بجائے اپنی کوئی ذہنی دنیا بھی رکھتی ہیں اور اس دنیا میں رہنا اور اس کے حال سے ہمیں باخبر رکھنا پسند کرتی ہیں۔ صنوبر کے سائے، اندھی محبت، نادیدہ عاشق اور مرد اور عورت جیسے افسانوں کو پڑھ کر کم سے کم یہی محسوس ہوتا ہے۔ ان کی پوری تربیت شاعرانہ ماحول میں ہوئی تھی جس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ نثر میں بھی شاعری کرتی ہوئی نظر آتی ہیں اور شعری زبان اور تشبیہ یا منظر نگاری سے اپنے افسانوں کو رنگین اور دلکش بنانے پر پوری توجہ صرف کرتی ہیں۔

ڈاکٹر رشید جہاں ترقی پسند ادیبوں کے اس گروہ سے تعلق رکھتی ہیں جس نے ترقی پسند تحریک کے باقاعدہ آغاز سے پہلے ہی اپنی باغیانہ روش کا اظہار کرنا شروع کر دیا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنس سے تقریباً چار سال قبل باغی اور انقلابی نوجوان افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کا جو مجموعہ "انگارے" کے نام سے شائع کیا تھا اس میں ایک افسانہ رشید جہاں کا بھی تھا۔ رشید جہاں نے ویسے تو اس کے بعد بھی افسانے لکھے مگر "انگارے" کے افسانے نے ان کو خاصی شہرت بخشی۔ اس بات کو سارے لوگ تسلیم کرتے ہیں کہ "انگارے" کو انگریزی سرکار نے ضبط تو کر لیا تھا مگر فنی اور فکری اعتبار سے "انگارے" کے افسانے بہت اہم اور نمائندہ افسانے نہیں تھے۔ چنانچہ یہ بات بھی واضح طور پر محسوس ہوتی

ہے کہ رشید جہاں کا افسانہ بھی محض جذباتی ابال اور سنسنی خیزی پر مبنی تھا۔ "انگارے" کے ادیبوں نے سماج کی تہذیبی قدروں کے خلاف ایک ہلچل پیدا کرنے کی کوشش کی تھی، جس میں ان کو کامیابی حاصل ہوئی۔ عورت کے موضوع پر رشید جہاں نے ایک سے زیادہ افسانے لکھے اور ہر افسانے میں عورت کی آزادی اور مساوات کے مطالبے پر اپنے افسانے کی عمارت کھڑی کی ہے۔ رشید جہاں اور ان کے شوہر محمود الظفر، سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض سے گہرا دوستانہ تعلق اور فکری ربط رکھتے تھے۔ رشید جہاں محمود الظفر سے کہیں زیادہ باغیانہ خیالات رکھتی تھیں اور ان سب ادیبوں نے ترقی پسند تحریک کے کارواں کو آگے بڑھانے میں بڑی اہم خدمات انجام دیں۔ رشید جہاں نے تقریباً ایک درجن افسانے لکھے ہوں گے مگر اتنے کم افسانوں کے باوجود ترقی پسند افسانے کا کوئی بھی تذکرہ ان کے بغیر نامکمل کہلاتا ہے۔

رشید جہاں کے برخلاف ممتاز شیریں ترقی پسند خیمے سے الگ اپنا امتیاز رکھتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے رسالہ بھی نکالا، تنقید بھی لکھی اور ناولٹ اور افسانے بھی لکھے اور ہر اعتبار سے اپنی اہمیت تسلیم کرائی۔ ممتاز شیریں کو ایک عالم اور تنقیدی اعتبار سے باخبر ادیبہ کی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے منٹو پر کئی مضامین لکھے اور اردو افسانے اور ناول پر مغربی اثرات پر سب سے پہلے قلم اٹھایا۔ ان کی تنقید میں ان کا علم و فضل صاف جھلکتا ہے مگر ان کی اس علمی دلچسپی نے ان کے فن کو کبھی کمزور نہیں ہونے دیا۔ ان کے افسانے "میگھ ملہار" کو بڑی شہرت حاصل ہوئی۔ اس افسانے پر اردو میں کافی کچھ لکھا بھی جا چکا ہے مگر ان کے افسانے "بھارت ناٹیہ" اور "دیپک راگ" وغیرہ بھی کم اہم نہیں۔ اور اپنے افسانے "کفارہ" کے بارے میں تو وہ دوسروں کے ساتھ خود بھی لکھتی ہیں کہ وہ ان کا سب سے

عمدہ افسانہ ہے۔ ممتاز شیریں کے افسانوں میں ازدواجی زندگی، بچّے کی پیدائش اور اس سے وابستہ توقعات اور خاندانی زندگی کو اہمیت حاصل ہے۔ ممتاز شیریں اپنے افسانوں میں طرح طرح کے انداز اور تکنیک اپناتی ہیں اور موضوعات کے لحاظ سے بھی ان کے افسانے رنگارنگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں کے علاوہ ان کی ہم معاصر افسانہ نگار خواتین کو قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا، ان میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور بہت اہم ہیں۔ خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" کو مسلمانوں کے عام گھریلو حالات اور مسائل کو پیش کرنے کے لحاظ سے ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ تقسیم ہند نے مسلمان گھروں کو کیسے تقسیم کر دیا اور اس تقسیم سے کیا کیا مسائل سامنے آئے، ان کا بیان خدیجہ مستور کے ناولوں اور افسانوں میں ملتا ہے۔ لیکن جہاں خدیجہ مستور کو ایک ناول نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل ہے ان کی بہن ہاجرہ مسرور نے اپنی توجہ صرف افسانہ نگاری تک محدود رکھی۔ ہاجرہ مسرور کے تمام افسانوں کا مکمل مجموعہ چند سال قبل "سب افسانے میرے" کے نام سے شائع ہوا ہے جو افسانہ نگار کے طور پر ان کے مقام کو متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں جرأت اور بے باکی بھی ملتی ہے اور مشاہدے کی گہرائی بھی۔ عورت کی جنسی زندگی کو بھی کہیں کہیں موضوع بنایا گیا ہے اور کہیں عورت اور مرد کے رشتے کو واضح کیا گیا ہے۔ مجموعی طور پر ان کے افسانے ترقی پسند افسانے کے ہی ذیل میں آتے ہیں۔

خواتین افسانہ نگاروں میں عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کو جو مقام حاصل ہے اس سے کون انکار کر سکتا ہے۔ مگر دونوں افسانہ نگاروں کی دلچسپی کے موضوعات اور اندازِ تحریر میں نمایاں فرق ہے۔ قرۃ العین حیدر اگر اپنے موضوعات، تکنیک اور بصیرت کے لئے مشہور ہیں تو عصمت چغتائی اپنی زبان اور ایک خاص طبقے کی زندگی

کے بارے میں باریک سے باریک مشاہدے کے معاملہ میں ان کی عظمت اور بڑائی مسلّم ہے۔ عصمت کے افسانے "ٹیڑھی لکیر" اور ابتدائی زمانے کے افسانوں سے ان کی جو تصویر بنی تھی۔ اس میں وقت کے ساتھ تبدیلی واقع ہوئی اور انھوں نے جنسی موضوعات کے علاوہ سماجی اور تہذیبی موضوعات میں بھی دلچسپی لی اور عام مسلم معاشرے کے چھوٹے بڑے مسائل کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کی سب سے بڑی قوت ان کی زبان ہے۔ ان کے افسانے "لحاف" کو بہت شہرت ملی مگر فن کے اعتبار سے چوتھی کا جوڑا، ننھی کی نانی اور "بچھو پھوپھی" جیسے افسانے ان کی قدر و قیمت کا زیادہ احساس دلاتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر عصمت کے مقابلے میں زیادہ رکھ رکھاؤ اور سنجیدگی کی مالک ہیں۔ ان کی نظر میں بھی اتنی ہی وسعت ہے جتنی ان کے مطالعے میں۔ انھوں نے دنیا کا ادب پڑھا ہے اس لئے معمولی مسائل سے کہیں زیادہ بڑے مسائل اور ذہنی صورتِ حال انھیں زیادہ متوجہ کرتی ہے۔ انھوں نے "پت جھڑ کی آواز" جیسا عبرت انگیز افسانہ بھی لکھا ہے اور "یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے" جیسا عالمی سیاست سے تعلق رکھنے والا افسانہ بھی لکھا ہے۔ ان کے ناولوں ہی کی طرح ان کے افسانوں کے موضوعات بڑے اور گہرے ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں ان کے ناولٹ بھی شامل ہیں۔

قرۃ العین اور عصمت نے افسانوی تاریخ میں اپنے نام اس طرح لکھوائے ہیں کہ بعض وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دونوں نے اپنے اپنے انداز میں اردو افسانے کی ہر رنگت اور ہر انداز کو سمیٹ لیا ہے اور ان کے افسانے اردو افسانے کے سارے رنگ و روپ کی بھرپور نمائندگی کرنے والے کہے جا سکتے ہیں۔

افسانہ نگار کی حیثیت سے یوں تو صالحہ عابد حسین کو بھی ایک زمانے میں شہرت

حاصل تھی۔ مگر ان کے افسانوں میں کردار کے ساتھ غیر سنجیدہ برتاؤ اور پلاٹ پر توجہ نہ ہونے کے سبب ان کو کوئی خاص مقام حاصل نہ ہو سکا۔ اس کے باوجود اگر صرف خواتین افسانہ نگاروں کے پس منظر میں دیکھا جائے تو عورتوں کی مظلومیت، سیدھی سچی زندگی، خوشیاں اور غم اور ہلکی پھلکی رومانیت جیسی قابلِ توجہ باتیں ان کے افسانوں میں ضرور ملتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی کوئی غیر اہم بات نہیں ہے۔ صالحہ عابد حسین کے علاوہ صغریٰ مہدی نے بھی افسانے میں اپنی حیثیت بنائی ہے۔ ان کے افسانوں میں سوانحی انداز اور اپنی روزمرّہ زندگی کے تجربات اور مشاہدات کو پلاٹ کی بنیاد بنانے کی کوشش ملتی ہے۔ صغریٰ مہدی نے یوں تو سفرنامے بھی لکھے ہیں اور ناول بھی مگر ان کو اگر کسی حیثیت سے امتیاز حاصل ہے تو وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے ہی ہے۔

بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں جن افسانہ نگار خواتین نے اپنی تحریروں سے اپنا تعارف کرا دیا تھا ان میں ممتاز شیریں، رشید جہاں، عصمت چغتائی اور قرۃ العین کی اہمیت سے تو ہم سب واقف ہیں مگر تسنیم سلیم چھتاری اور صدیقہ بیگم سیوہاروی کا ذکر کم کیا جاتا ہے۔ تسنیم سلیم کے یہاں اپنے کلچر اور تہذیب سے گہری دلچسپی ملتی ہے۔ ان کی انسان دوستی اس حد تک نمایاں ہے کہ عارضی مسرتوں کو دیکھ کر بھی وہ اپنے لئے یا انسان کے لئے ان کو بھی بہت کچھ سمجھتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں عموماً گھریلو زندگی کا منظر یا اس کی تصویریں خوبصورتی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ صدیقہ بیگم کے افسانوں میں پریم چند سے اثر قبول کرنے کا انداز ملتا ہے ___ عورتوں کے ساتھ ہمدردی اور ایک طرح کا آئیڈیلزم ان کے افسانوں کی بنیاد میں شامل ہے۔ زبان صاف ستھری لکھتی ہیں اور ان کا بیان واضح ہوتا ہے۔ ادھر عرصے سے تسنیم سلیم اور صدیقہ بیگم نے افسانے نہیں لکھے یا اگر لکھے تو چھپوائے

نہیں۔ اس لئے ان کے ادبی سفر کے بارے میں ہمارے جو بھی اندازے ہیں ان کا تعلق ان کے کم سے کم دو تین دہائی قبل کے افسانوں سے ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ علی گڑھ کی تعلیم یافتہ ایک اور افسانہ نگار جیلانی بانو نے افسانوں کی دنیا میں اپنا مقام بنایا ہے۔ ویسے تو انھوں نے ناول بھی لکھے اور مضامین بھی مگر ان کے افسانوں میں ہی ان کا فن کار زیادہ بہتر طریقے سے اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ ان کے افسانوں میں حیدرآباد کی تہذیب اور جاگیردارانہ معاشرے کے زوال کا ماتم بہت نمایاں ملتا ہے۔ وہ فنی طور پر پلاٹ بہت کسا ہوا اور نقطۂ عروج بہت چونکا دینے والا رکھتی ہیں۔ ان کو اپنے کرداروں پر پورا قابو ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں جیلانی بانو، واجدہ تبسم، سلمیٰ صدیقی، شکیلہ اختر ماضی قریب کی لکھنے والیوں میں اپنی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

ان نمائندہ افسانہ نگاروں کے علاوہ اردو کی ان گنت نوجوان خواتین نے پچھلی دو دہائیوں میں افسانے لکھے ہیں مگر ان کی اہمیت کو ابھی تسلیم شدہ نہیں کہا جا سکتا۔ پاکستان کی خواتین لکھنے والیوں کا ایک بڑا حلقہ بھی ہے مگر ان کی تحریریں دیکھنے کو کم ملتی ہیں۔ اس کے باوجود بانو قدسیہ، رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی وغیرہ کے لئے الگ سے کسی مضمون میں اظہارِ خیال کی ضرورت ہے۔ سرِ دست یہ کہا جا سکتا ہے کہ خواتین افسانہ نگاروں کی خدمات اتنی اہم ہیں کہ ان پر الگ سے کام کرنے کی ضرورت ہے۔ یہ چھوٹا سا مضمون صرف اس کی ابتدا ہے۔

قصیدہ اور اس کے فنی تقاضے

قصیدہ گوئی کا آغاز دراصل عربی زبان میں ہوا مگر موضوعات کے اعتبار سے
عربی قصائد کا انداز آج کے قصیدوں سے بہت مختلف تھا۔ عربی شعراء عموماً اپنے
خاندان کی مدح میں، اپنے گھوڑوں کی تعریف میں یا اپنے محبوب کے لئے قصیدہ
لکھا کرتے تھے۔ عرب شعراء نے جن لوگوں کا قصیدے میں ذکر کیا ہے آج تک
ان کا نام زندۂ جاوید ہے۔ علامہ شبلی لکھتے ہیں کہ قصیدے کا اصلی موضوع مدح ہے۔
لیکن اس کے لئے چند شرائط کا التزام کیا جانا چاہیے:۔

۱۔ جس کی مدح کی جائے وہ درحقیقت مدح کے قابل ہو۔

۲۔ مدح میں جو کچھ کہا جائے وہ سچ کہا جائے۔

ایران میں جو قصیدے لکھے گئے ان میں سے بیشتر بادشاہوں اور امراء کی
شان میں تھے۔ اردو میں چونکہ بنیادی طور پر قصیدہ گوئی کی روایت نے فارسی قصیدے
سے کسبِ فیض کیا اس لئے اردو قصیدوں کے موضوعات بھی عام طور پر وہی ہیں
جو فارسی قصیدوں کے رہے ہیں۔ البتہ اردو میں نعت اور منقبت کے طور پر لکھے
گئے قصائد کی تعداد بھی شاعرانہ مدح کے قصائد سے کسی طرح کم نہیں۔

ہیئت کے نقطۂ نظر سے قصیدہ کی ایک بڑی اہمیت یہ بھی ہے کہ غزل جیسی
شاندار صنفِ سخن اسی کے بطن سے پیدا ہوئی اس لئے اس مماثلت کی طرف فوراً
ذہن جاتا ہے۔

نظم کی طرح قصیدے میں مضامین و خیالات کو مربوط اور مسلسل انداز میں پیش
کیا جاتا ہے۔ چنانچہ بالعموم موضوع کی مناسبت سے ہر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان
ہوتا ہے۔ مثلاً سودا کے چند قصیدوں کے عنوانات اس طرح ہیں۔ "در منقبت حضرت
علی" "در منقبت امام رضا" "در مدح عالمگیر ثانی" وغیرہ۔

مختلف خصوصیات اور نوعیتوں کے لحاظ سے بھی قصیدے کی مختلف قسمیں
کی جاتی ہیں۔ ظاہری شکل کے پیشِ نظر قصیدے کی عموماً دو قسمیں معروف ہیں۔ تمہیدیہ
اور خطابیہ۔ مگر ظاہری شکل و صورت کے علاوہ قصیدوں کو موضوع کے لحاظ سے بھی تقسیم کیا جاتا
ہے۔ مثلاً مدحیہ (ایسا قصیدہ جس میں کسی کی مدح یا تعریف کی گئی ہو)۔ ہجویہ (ایسا
قصیدہ جس میں کسی شخص کی برائی کی گئی ہو یا زمانہ کی مصائب اور شکایتوں کا ذکر ہو)
اس کے علاوہ وعظیہ، بیانیہ، بہاریہ، عشقیہ، حالیہ اور فخریہ جیسی قسمیں بھی کی گئی ہیں۔
مگر ان اقسام کے سلسلے میں ایک بات بہرحال قابلِ غور ہے کہ چونکہ اس طرح کے
موضوعات حقیقی معنوں میں قصیدے کے موضوعات نہیں بلکہ تشبیب کے موضوعات
ہیں اس لئے اس تقسیم کو زیادہ اہمیت نہیں دی جانی چاہیے۔

موضوع اور ہیئت کے نقطۂ نظر سے قصیدے کی ایک قسم وہ بھی ہے جس کو
اصطلاحاً دعائیہ قصیدہ کہا جاتا ہے۔ یہ ایسا قصیدہ ہوتا ہے کہ جس میں تشبیب نہیں ہوتی۔
اس قسم کے قصیدے کی ابتدا خطابیہ قصیدہ کے برخلاف براہِ راست دعا سے کی
جاتی ہے اور دعا کے بعد مدح کے اشعار لائے جاتے ہیں۔ سودا کا ایک قصیدہ
"در مدح عالمگیر ثانی" اس نوع کی عمدہ مثال ہے۔ یہ قصیدہ اس طرح شروع ہوتا

ہے ہے

رکھے ہمیشہ تری تیغ کار کفر تباہ
بہ حق اشہد ان لا الہ الا اللہ

قصیدوں کی درجہ بندی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ ممدوحین کے لحاظ سے ان کی مختلف قسمیں قرار دی جائیں۔ اس اعتبار سے قصیدے کی دو بڑی قسمیں کی جا سکتی ہیں۔

۱۔ بزرگانِ دین کی مدح والے قصیدے۔
۲۔ سلاطین اور امرا کی مدح والے قصیدے۔

قصیدے کے ترکیبی عناصر

بعض علماء کے مطابق قصیدے کی الگ الگ شرائط ہیں۔ عرب کے شعراء قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھتے تھے جن کو تشبیب یا نسیب کہتے تھے۔ پھر شعرا کسی تقریب سے ممدوح کا ذکر کرتے تھے اور اس کو تخلص یا مخلص کہتے تھے۔ اس کے بعد ممدوح کی تعریف کی جاتی تھی جس کو مدح کہتے تھے اور آخیر میں دعا پر قصیدے کو ختم کر دیا جاتا تھا جس کو حسن مقطع کہتے تھے۔ فارسی شعراء نے بھی قصیدے کے ان چار ارکان کو برقرار رکھا اور بعد کے شعرا نے ان کی تقلید کی۔ قصیدے کے ان چار ارکان کو تفصیل سے اس طرح سمجھا جا سکتا ہے:۔

تشبیب قصیدے کے ابتدائی یا تمہیدی اشعار کو اصطلاح میں تشبیب کہتے ہیں۔ عرب کے شعرا قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے۔ مگر فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اشعار صرف عشقیہ مضامین تک محدود نہیں رہے بلکہ ہر قسم کے مضامین تشبیب کے طور پر لکھے جانے لگے مثلاً دنیا کی بے ثباتی، علوم و فنون کی بے قدری، شاعری کی تعریف، تصوف و اخلاق، موسم بہار

رندی و سرمستی کی کیفیات اور زمانے کی شکایت وغیرہ۔ اردو قصیدے میں تشبیب کو کافی اہمیت حاصل رہی ہے اور قصیدے کی تعمیر و تشکیل میں تشبیب نے ایک نہایت اہم اور مفید عنصر کا کردار ادا کیا ہے۔

قصیدے میں شاعر کا اصل مدعا یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ممدوح کی تعریف کر کے اسے خوش کر دے تاکہ اس کے عوض اسے کچھ صلہ و انعام مل جائے۔ اس لئے شاعر ممدوح کی توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کے لئے فضا تیار کرتا ہے۔ اس لئے قصیدہ گو شاعروں نے مدح کے مضامین بیان کرانے سے قبل ایک ایسی تمہید کی ضرورت محسوس کی جو دلچسپ اور قابلِ توجہ ہو اور پھر شاعر مدح کے ذریعے عرض مطلب کے اشعار پر آجائے۔

تشبیب میں پہلے شعر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ قصیدہ غزل کی ہیئت میں ہوتا ہے۔ قصیدہ کی تشبیب کا پہلا شعر چونکہ خود قصیدے کا بھی پہلا شعر ہوتا ہے اور اس میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لئے یہ مطلع کہلاتا ہے۔ اس لئے قصیدے کے پہلے شعر کو پر شکوہ اور جدتِ خیال کا حامل ہونا چاہئے تاکہ یہ شعر ممدوح پر دیرپا اثرات چھوڑ سکے۔

تشبیب میں جو مضامین پیش کئے جائیں ان میں یہ خوبی ہونی چاہئے کہ وہ ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی ربط و مناسبت بھی رکھتے ہوں۔

تشبیب میں یہ بھی خصوصیت ہونی چاہئے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدح کے اشعار سے زیادہ نہ ہو۔ کیوں کہ قصیدے کا اصل موضوع اور مقصد مدح ہے۔ تشبیب ایک ضمنی چیز ہے لیکن اس شرط کو بڑے بڑے قصیدہ گو شاعروں نے خوبی سے نہیں برتا۔ ابن رشیق نے اس بات کو قصیدے کے معائب میں شمار کیا ہے کہ تشبیب

کا حصہ بڑا ہو اور مدح کا حصہ کم ہو۔ چونکہ قصیدے کا اصل موضوع مدح ہے اس لئے ابن رشیق کی یہ بات کافی اہم ہوجاتی ہے۔ قصیدہ گو اور ممدوح کے تعلق اور انعام واکرام حاصل کرنے کے سلسلے میں کامیابی کے لئے ایک فطری اور نفسیاتی تقاضہ یہ بھی ہے کہ قصیدے میں مدحیہ اشعار پر زیادہ زور دیا جائے اور ان کی تعداد دوسرے اشعار سے زیادہ ہو۔ انعام واکرام کے علاوہ بھی جو قصیدے کہے گئے ہیں ان میں بزرگان دین کی مذہبی عقیدت مندی اور حصول ثواب کی خواہش نمایاں ہے۔ ان محرکات کی آسودگی بھی اسی وقت ہوسکتی ہے جب مدح کا پورا پورا حق ادا کیا جائے۔

ویسے عربی میں تشبیب کا اس قدر رواج تھا کہ اس کے زور بیان کے بغیر قصیدہ پسند ہی نہیں کیا جاتا تھا۔ شاید اسی رجحان نے اتنی ترقی کی کہ بہت سے شعرا تشبیب کے اشعار مدح کے اشعار سے زیادہ شامل کرنے لگے۔ مگر رفتہ رفتہ شعرا نے ان عدم توازن پر قابو پالیا اور اردو کے بیشتر شعرا نے تشبیب اور مدح میں توازن پیدا کرنے کی کوشش کی۔ تشبیب کے اشعار کے نمونے کے طور پر سودا اور غالب کے قصائد کی تشبیب کی مثالیں یہاں نقل کی جاتی ہیں۔

ہوا جو کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

ہنر پیدا کر اول ترک کیجیو تب لباس اپنا
نہ ہو جوں تیغ بے جوہر وگرنہ ننگ عریانی

فراہم زر کا کرنا باعثِ اندوہِ دل ہووے
نہیں کچھ جمع سے غنچے کو حاصل جز پریشانی

خوشامد کب کریں عالی طبیعت اہلِ دولت کی
نہ جھاڑے آستینِ کہکشاں شاہوں کی پیشانی

(سودا)

دوسری مثال غالب کے قصیدے کی پیش کی جاتی ہے ؎

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے آئینۂ فرق جنون و تمکیں

نقش معنی ہمہ خمیازۂ عرض صورت
سخن حق ہمہ پیمانۂ ذوق تحسیں

گریز

تشبیب کے بعد قصیدے میں درحقیقت شاعر کو مدحیہ اشعار کہنے ہوتے ہیں لیکن تشبیب اور مدح کے موضوعات کے اختلاف کے سبب مختصراً ایک یا ایک سے زیادہ اشعار بھی کہنا ہوتے ہیں جو ایک طرف تشبیب کے موضوع سے نہایت خوبصورتی کے ساتھ مدح کی طرف قاری یا سامع کا ذہن موڑ دیں تو دوسری طرف شاعری کی فن کاری کا اس سے بھرپور اظہار بھی ہوتا ہو۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں گریز مدح کے بے ربط اجزا میں ربط پیدا کرتا ہے۔ گریز کا حسن یہ سمجھا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہوگئی ہو۔ گریز کی یہی وہ خصوصیت ہے کہ جس کے سبب اسے قصیدے کا اہم ترین حصہ اور شاعر کے معیار کا کمال قرار دیا جاتا ہے۔ پہلے کے شعرا ابتدا میں گریز کو اہمیت نہیں دیتے تھے، اس لئے تشبیب اور مدح میں کوئی خاص ربط نہیں ہوتا تھا لیکن بعد کے شعرا نے گریز کے شعر یا اشعار کو مستقل ایک فن بنانے کی کوشش کی۔ فارسی شعرا نے بھی گریز کو ایک فن کے طور پر برتا۔ فارسی ہی کے شعرا کی طرح اردو کے شعرا نے بھی گریز پر خاص توجہ دی اور حتی الامکان یہ کوشش کرتے رہے کہ اپنی فن کاری کا سارا زور گریز پر صرف کریں۔

گریز کے اشعار کے نمونے کے طور پر سودا، غالب اور مومن کے قصائد سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں ؎

نکال اس کفر کو دل سے کہ اب وہ وقت آیا ہے
برہمن کو صنم کرتا ہے تکلیف مسلمانی

زہے دینِ محمد پیروی میں اس کو جو ہو دیں
رہے خاکِ قدم سے ان کی چشمِ عرش نورانی

(سودا)

کس قدر ہرزہ سرا ہوں کہ عیاذاً باللہ | یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں
نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر | یا علی عرض کر اے فطرتِ وسواس قریں

(غالب)

سو امرائے عصر تو بے خرد اور جہل دوست | بخل کے ساتھ ہر جگہ جمع بہیمی و خری
ایک جہاں میں قدرداں سو وہ بزعمِ آسماں | آج یہاں ہے کل وہاں واہ کمالِ داوری

(مومن)

مدح

قصیدہ کا تیسرا حصہ مدح ہے۔ اس میں قصیدہ گو ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے۔ اس کے عموماً دو ضمنی اجزا اس طرح ہوتے ہیں کہ گریز کے بعد پہلے ممدوح کی تعریف صیغۂ غائب میں کی جاتی ہے جس کو مدح غائب کہتے ہیں یا پھر ممدوح کو براہِ راست خطاب کر کے تعریف کی جاتی ہے۔ اس کو مدح حاضر کہتے ہیں۔ مدح حاضر کی شروعات عموماً نئے مطلع سے کی جاتی ہے۔ ویسے مدح غائب اور مدح حاضر کو مختلف علمائے شعر نے مدح کے اجزا ضرور کہا ہے۔ مگر بعض نقاد اس تقسیم کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ مدح کے حصہ میں مدح غائب ضروری نہیں ہے۔

مدح میں بالعموم ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے جاہ و جلال، دولت، عظمت و بزرگی، شرافت، شجاعت، بہادری، عدل و انصاف، عفت و پاکدامنی، قناعت اور راست بازی، سخاوت و مہمان نوازی، خلق و مروت، حلم و حیا، علمیت و قابلیت، عبادت و ریاضت، کشف و کرامات اور حمیت و خودداری کا بیان کیا جاتا ہے۔ عربی

کے قدیم نقادوں قدامہ ابن جعفر اور ابن رشیق نے ممدوح کے تعریف کے سلسلے میں پابندی عائد کی اور قصیدوں میں مدح طرازی کو کہا کہ اسے عدالت، سخاوت، شجاعت اور عفت جیسی صفات کے گرد گھومنا چاہئے مگر بعد کے نقادوں نے ان شرائط کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔ مدح میں کبھی کبھی حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے۔ ان اوصاف کے علاوہ ممدوح کے سازوسامان مثلاً فوج، تلوار، تیر کمان، ترکش، ہاتھی گھوڑے وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔

قدیم نقادوں کے درمیان مدح میں اوصاف کے ذکر کرنے کے سلسلے میں خاصا اختلاف ملتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مدح ممدوح کی حیثیت کے مناسبت سے کرنی چاہئے۔ قصیدے میں ممدوح کی حیثیت کا تعین ذاتی اوصاف کی بنا پر نہیں بلکہ اس کے طبقے کی خصوصیات کی بنا پر ہوتا ہے۔ کیوں کہ ممدوح کی حیثیت کا تعین اصل میں اس کی طبقاتی حیثیت سے ہوتا ہے اور طبقات کے فرق کے ساتھ ممدوح کے اوصاف کی نوعیت میں بھی فرق آجاتا ہے۔ اس لئے اس خیال کے نقادوں کا کہنا ہے کہ ممدوح کی طبقاتی حیثیت کے مطابق اوصاف کی نوعیت کے فرق کو مدنظر رکھ کر مدح کرنی چاہئے۔ چنانچہ سلاطین کی مدح وزرا سے جداگانہ ہوگی۔ البتہ سلاطین کی مدح میں بادشاہوں کے اوصاف کے ساتھ وزرا، امرا، حکما کے اوصاف کا بیان بھی مستحسن ہے۔ مدح میں ضرورت سے زیادہ اختصار مناسب خیال نہیں کیا جاتا اور نہ مدح میں ضرورت سے زیادہ طوالت مناسب سمجھی جاتی ہے۔ قصیدے عموماً سلاطین کی مدح میں کہے گئے ہیں۔

دعا

مدح کے بعد شاعر اپنے ذاتی خیالات و اغراض و مطالب کے بیان کے بعد ممدوح کو دعا دے کر قصیدہ ختم کر دیتا ہے۔ اس کو حسن طلب اور دعا کہتے ہیں۔ ان میں لازمی چیز صرف دعا ہے۔ عرض حال اور

حسن طلب کے حصّوں کا ہونا ضروری نہیں ۔ دعا میں قصیدہ گو ممدوح کے دشمنوں
کو بد دعا بھی دیتا ہے ۔ مومن کے قصیدے کا ایک شعر پیش کیا جا رہا ہے جس میں
قصیدہ گو ممدوح کے دشمنوں کو بد دعا دے رہا ہے ؎

بہر حسود جام زہر ساغر مے ترے لئے
تا نہ ہو ناگوار طبع تلخیِ بادہ شکری

(مومن)

چوں کہ دعا کے بعد قصیدہ ختم ہو جاتا ہے اور سننے والے کے ذہن میں یہی اشعار
رہ جاتے ہیں اس لئے بہت کچھ قصیدے کی کامیابی کا انحصار انھیں اشعار پر
ہوتا ہے ۔ حسن طلب میں شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے اس لئے یہ بھی نازک مقام
ہوتا ہے ۔ اس موقع پر ممدوح کی نفسیات کا پورا پورا خیال رکھ کر اظہار مطالب
اس ڈھنگ سے کرنا چاہئے کہ ممدوح کی طبیعت پر گراں نہ گذرے ۔ دعا میں اکثر
یہ طریقہ استعمال کیا جاتا ہے کہ شاعر مدح کے بعد یہ کہنا شروع کرتا ہے کہ اب
ممدوح کو دعا دے کر اپنا کلام ختم کرنا چاہئے اور دعائیہ کلمات کے ساتھ کبھی
خود کلامی کے انداز میں اور کبھی حسن طلب کے انداز میں اپنا مدعا یا اپنی ضرورت
ظاہر کر دیتا ہے ۔ اس طریقے میں کوئی حسن نہیں ہوتا ۔ غالب نے قصیدہ
" در منقبت حضرت علی " میں مدح کے ساتھ اخیر کے ایک مصرع میں دعا شامل
کر کے بالکل نیا انداز اختیار کیا ہے ؎

صرف اعدا اثر شعلہ دود دوزخ
وقف احباب گل و سنبل فردوس بریں

قصیدے کے ان اجزائے ترکیبی کو مطلع مخلص اور مقطع کے ناموں سے بھی موسوم
کیا جاتا ہے ۔ اس تقسیم کے مطابق مطلع کو تشبیب ، مخلص کو گریز اور مدح اور

مقطع کو دعا کہتے ہیں ۔

قصیدے کے اجزائے ترکیبی میں بظاہر ایک باطنی ربط ہوتا ہے ۔ مختلف
حصوں پر الگ الگ قوت صرف کرنے کے لئے شاعر کو بڑی فن کارانہ چابک دستی
سے کام لینا پڑتا ہے اگر شاعر قصیدے کے تمام اجزا کے درمیان معنوی ربط نہ
پیدا کر سکے تو یہ بات شاعر کے لئے ناکامی کا باعث سمجھی جاتی ہے ۔

قصیدے میں بیان کئے جانے والے مضامین کے سلسلے میں علامہ شبلی نے
بڑی خوبصورتی سے دوسری اصناف کے درمیان قصیدے کے مضامین کے امتیاز
کی نشاندہی کی ہے ۔ وہ شعر العجم کی پانچویں جلد میں رقم طراز ہیں کہ :

" مختلف شاعرانہ مضامین کے لئے قصیدہ سب سے بڑا میدان
ہے ۔ مثنوی کے لئے مسلسل طول طویل قصّہ کی ضرورت ہے ۔ غزل
میں چھوٹے چھوٹے منفرد خیالات ادا کئے جاتے ہیں باقی ہر قسم
کے مضامین جو ان دونوں قسموں کے بیچ بیچ میں ہیں صرف قصیدہ
کے ذریعے ادا کئے جا سکتے ہیں ۔ قصیدہ میں ہر طرح کے مضامین بعمدگی
سے ادا ہو سکتے ہیں ۔ عرب کے قصائد ان کی مضامین سے مملو ہیں
اور یہی وجہ ہے کہ ان کے قصائد جذبات سے لبریز ہیں ۔"

اس بات پر اکثر نقادوں اور شاعروں کا اتفاق ہے کہ قصیدے کی زبان
شاندار اور اس کا لہجہ پرشکوہ ہونا چاہئے ۔ الفاظ کی شان و شوکت اور جوش بیان
کو قصیدے کا طرۂ امتیاز سمجھا گیا ہے ۔ قصائد میں چوں کہ سلاطین و امرا کی مدح کو
عموماً مرکزیت حاصل ہوا کرتی تھی ۔ اس لئے ان کی مدح کے پر وقار مضامین کی
مناسبت سے زبان و بیان میں بلند آہنگی اور شکوہ کا اہتمام کرنا لازمی سمجھا گیا
ہے ۔ اس طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ قصیدے کا جوش و خروش اور زور بیان بڑی

حد تک مدح کے مضامین کا رہینِ منت ہوا کرتا ہے۔ پھر یہ ہوا کہ پورے قصیدے میں ہمواری اور ہم آہنگی کے لئے قصیدے کے تمام اجزائے ترکیبی کے ساتھ یہ خصوصیات رفتہ رفتہ ضروری سمجھی جانے لگیں۔ زبان و بیان کی شان و شوکت کے علاوہ قصیدہ میں تسلسلِ بیان، جدتِ ادا، تشبیہات و استعارات کی فراوانی اور صنائع بدائع کے التزام کو بھی بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ قصیدوں میں یوں تو مشکل زمینوں کے انتخاب کا رجحان بھی خاصا نمایاں رہا ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ قصیدہ ثقیل الفاظ مغلق تراکیب، صرف علمی اصطلاحات اور بعید از قیاس خیالات کا نام ہے۔ قصیدہ گوئی کی کامیابی اس بات پر منحصر ہے کہ قصیدہ کا اندازِ بیان دلکش اور مضامین قابلِ توجہ ہوں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ قصیدہ ظاہری طور پر مشکل دکھائی پڑتا ہے۔ مگر جب اس کے شعری محاسن اور فن کارانہ خوبیاں دسترس میں آجاتی ہیں تو مشکل قصیدہ بھی لطف دینے لگتا ہے۔

خلاصۂ کلام کے طور پر یہ کہنا چاہئے کہ قصائد کا موضوع چونکہ بزرگانِ دین اور سلاطین و امراء کی مدح طرازی رہا ہے اس لئے قصائد کے لئے ممدوح کی عظمت کے شایانِ شان مضامین، تراکیب صنائع اور زبان و بیان کا اہتمام بھی کیا جاتا رہا ہے۔ قصیدے کو اردو کی تمام اصنافِ شاعری میں جلال، شوکت اور شکوہ کے اعتبار سے ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قصیدہ کہنے کا رواج اردو میں نہ ہونے کے برابر ہے مگر جو قصیدے اردو میں موجود ہیں وہ فارسی اور عربی کی طرح ہی اپنی فنی عظمت کی وجہ سے ہمیشہ اہمیت کی نظر سے دیکھے جاتے رہیں گے۔

غزل میں اقبالؔ کی انفرادیت

غزل میں اقبالؔ کی انفرادیت کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں میرؔ اور غالبؔ کی غزلوں کی روایت کو پیشِ نظر رکھنا چاہئے۔ اس لئے کہ اقبالؔ سے پہلے میرؔ اور غالبؔ غزلیہ شاعری کے ایسے سنگِ میل رہے ہیں جن کی روایت کے شعور کے بغیر اقبالؔ کی انفرادیت کا اندازہ لگانا مشکل ہوگا۔ میرؔ کی غزلیں زندگی کے مختلف متنوع اور ہمہ جہت پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہیں اور ان کو سہل، عام فہم اور زندگی سے قریب بنا کر پیش کرنے کا سلیقہ سامنے لاتی ہیں تو غالبؔ کی غزلیں زندگی کے بارے میں غور و خوض اور انسان، کائنات اور خالقِ کائنات کے درمیان رشتے پر فلسفیانہ اظہارِ خیال کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ ان شعراء کے بعد اقبالؔ کی غزلیہ شاعری ان کے مخصوص فلسفے اور نقطۂ نظر کا اظہار نہایت انفرادی زبان و بیان اور استعارات و علائم کے پیرائے میں کرتی ہے۔

اقبالؔ کی غزل گوئی کا آغاز یوں تو داغؔ کے دوسرے شاگردوں کی طرح عام عشقیہ مسائل کو شوخی اور برجستگی کے ساتھ بیان کرنے سے ہوا تھا۔ مثال کے طور پر ان کی ایک غزل کے چند اشعار ؎

نہ آتے ہیں اس میں تکرار کیا تھی — مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
تمہارے پیامی نے سب راز کھولا — خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
تامل تو تھا ان کو آنے میں قاصد — مگر یہ بتا طرزِ انکار کیا تھی

اقبالؔ کے ابتدائی کلام میں اس رنگ کی بعض اور غزلیں بھی ملتی ہیں مگر پروفیسر عبدالقادر سروری نے لکھا ہے کہ یہ رنگ اقبالؔ کی سنجیدہ طبیعت کے خلاف تھا اس لئے انھوں نے اس کو بہت جلد ترک کر دیا۔ ویسے اس بات پر زیادہ نقاد متفق ہیں کہ اپنے ماقبل کے شاعروں میں اقبالؔ سب سے زیادہ غالبؔ کے فلسفیانہ انداز سے متاثر ہیں۔ شیخ عبدالقادر نے تو بانگ درا کے دیباچے میں اس بات کا اظہار بڑے مبالغے کے ساتھ کیا ہے :

"غالبؔ اور اقبالؔ میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ غالبؔ کو اردو اور فارسی شاعری سے جو عشق تھا اس نے ان کی روح کو عالمِ بالا میں جا کر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ وہ پھر کسی جسدِ خاکی میں جلوہ افروز ہو کر چمن کی آبیاری کرے۔"

شیخ عبدالقادر کی یہ رائے انتہا پسندی کی ایک مثال ہے لیکن یہ بات درست ہے کہ اقبالؔ نے غالبؔ سے بہت زیادہ اثر قبول کیا۔ اقبالؔ کی غزل گوئی پر صحیح رائے قائم کرنے کے لئے ہمیں "بال جبریل" کی غزلوں کو سامنے رکھنا چاہئے۔ اس لئے کہ "بالِ جبریل" میں اقبالؔ کی غزل اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے اور اس میں اقبال کا نہایت انفرادی رنگ و آہنگ متعین ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

بال جبریل میں اقبالؔ کی غزلوں کا اسلوب بہت نکھرا ہوا اور دلکش ہے۔

اس میں اقبالؔ نے زندگی کے بہت سے اہم مسائل کو زیرِ بحث لانے کی کوشش کی ہے جس میں ان کو بہت کامیابی حاصل ہوئی۔

جن غزلوں میں اقبالؔ نے معشوقِ حقیقی سے خطاب کیا ہے وہ رفعتِ تخیل اور سوز و گداز کے اعتبار سے اردو زبان کے لئے سرمایۂ افتخار ہیں۔ ان غزلوں سے اقبالؔ کا اللہ کے ساتھ جو روحانی تعلق تھا وہ بالکل واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔

اقبالؔ کی غزلوں میں حافظؔ اور جامیؔ کا رنگ پایا جاتا ہے یعنی ان کے اشعار کی حقیقی اور مجازی دونوں معنی مراد لئے جا سکتے ہیں۔ ایک شعر پیشِ خدمت ہے ؎

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

اس شعر کے مجازی معنی بھی مراد لئے جا سکتے ہیں اور حقیقی بھی۔ حقیقی معنی اس طرح کہ شاعر خدا سے کہتا ہے کہ مجھے اپنی محبت عطا فرما ایسی شدید محبت کہ میں ماسوا سے بیگانہ ہو جاؤں۔

اس مفہوم کو پیدا کرنے کے لئے ہمیں "گیسو" کے مفہوم میں تاویل کرنا پڑے گی۔ اس شعر میں جو لطف پنہاں ہے وہ یہی ہے کہ ہم اپنے ذہن کو عورت کی طرف سے ہٹا کر "خدا" کی طرف لے جاتے ہیں۔ اس انتقالِ تصوراتِ ذہنی ہی کا دوسرا نام وہ کیف و سرور ہے جو اس شعر سے پیدا ہوتا ہے۔

اقبالؔ کی غزلوں میں بلاغت، مضمون آفرینی، رمز و ایما، تغزل اور رفعتِ تخیل کے علاوہ اسلوبِ بیان اس قدر دلکش ہے کہ شعر میں غیر معمولی جذب اور کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے لئے ایک شعر پیش کیا جاتا ہے ؎

نظر آئیں مجھے تقدیر کی گہرائیاں اس میں
نہ پوچھ اے ہم نشیں مجھ سے وہ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

اقبال کی بعض غزلیں اس قدر بلیغ ہیں کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دریا کو کوزہ میں بند کر دیا ہے۔ اس قسم کے اشعار صرف وہی شاعر لکھ سکتا ہے جو اسلوب بیان پر قدرت رکھنے کے علاوہ عمیق فکر اور بلند تخیل بھی رکھتا ہو۔ ایک شعر سے یہ مفہوم واضح ہوتا ہے۔

حیات کیا ہے ؛ خیال و نظر کی مجذوبی
خودی کی موت ہے اندیشہ ہائے گونا گوں

اقبال کی بہت سی غزلوں کے اشعار ایسے ہیں جن میں زندگی کے حقائق و معارف کو ایسے دل پذیر انداز میں بیان کیا گیا ہے کہ وہ پڑھتے ہی دل کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔

اقبال نے بہت سے اشعار میں رمز و ایماء سے کام لیا ہے اور اس سے شعر میں اس قدر دلکشی پیدا ہو جاتی ہے کہ لفظوں سے اس کا بیان کرنا آسان نہیں یا یوں سمجھئے کہ دل و دماغ دونوں متاثر ہو جاتے ہیں اور قاری اس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ رمز و ایماء سے شاعر بہت کچھ واضح کرتا ہے لیکن ہر بات وضاحت کے ساتھ نہیں کرتا اور پڑھنے والے سے توقع کرتا ہے کہ وہ خود اس نکتہ کو معلوم کر لے گا۔ ایسے اشعار جب کوئی پڑھتا ہے تو وہ خود بخود غور و فکر کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

رمز و ایماء کا استعمال ایک صنعت ہے۔ اگر اس میں کوئی شاعر مبالغہ سے کام لینے لگے تو پھر اشعار معمہ بن جاتا ہے۔ اس صنعت کو اقبال نے بہت اعتدال کے ساتھ استعمال کیا ہے اس لئے کلام میں دلکشی پیدا ہو گئی ہے۔

اقبال کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے فارسی ترکیبیں بڑی خوبصورتی کے ساتھ استعمال کی ہیں۔ فارسی تراکیب کے باوجود اشعار کی سلاست اور روانی میں فرق نہیں آتا اور اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ صرف لفظوں میں کئی کئی جملوں کا مفہوم ادا ہو جاتا ہے۔

اردو زبان میں فارسی تراکیب وہی شاعر کامیابی کے ساتھ استعمال کر سکتا ہے جو زبان اور اسلوب دونوں پر قدرت رکھتا ہو۔ اقبال کا کمال یہ ہے کہ لفظی تراکیب کے باوجود سلاست، دلکشی اور تاثیر میں کمی پیدا نہیں ہوتی۔ روانی، سلاست، دلکشی اور تاثیر کے لئے بہت سادہ اور آسان زبان زیادہ کامیاب رہتی ہے لیکن اقبال نے یہ کمال دکھایا ہے کہ اقبال کی اکثر غزلیں اوّل تا آخر ترکیبوں سے معمور ہیں۔ اس کے باوجود اشعار کی دل آویزی اور اثر آفرینی میں کہیں کمی نہیں ہوئی ہے۔

اقبال نے اپنے بنیادی تصورات کی تشریح کے لئے بعض غزلیں مسلسل لکھی ہیں یعنی پوری غزل میں ایک ہی مرکزی خیال پیش کیا ہے۔ اقبال کی شروع کی غزلوں میں حمد کا رنگ پایا جاتا ہے لیکن رفتہ رفتہ حمد و نعت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں ان کے فلسفیانہ خیالات مربوط انداز میں نظر آتے ہیں۔ "بال جبریل" کی غزلوں میں بڑا سوز و گداز پایا جاتا ہے اور یہی سوز و گداز شاعری کی جان ہے میر تقی میر کو اردو شاعری میں اس صفت کی بدولت وہ مرتبہ حاصل ہوا جس کا اعتراف تمام بعد کے شعراء نے کیا ہے۔ سوز و گداز شاعر کی شدتِ احساس سے پیدا ہوتا ہے۔ اقبال اور میر کے سوز و گداز کی نوعیت تو یکساں ہے۔ یعنی دونوں نے عاشقِ صادق کی وارداتِ قلبی کا بیان کیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ میر کا محبوب فرد ہے اور اقبال کا رابطہ اپنی قوم کے مسئلے سے ہے۔

اقبال کی غزلوں میں سلاست اور روانی پائی جاتی ہے ۔ روانی سے مراد یہ ہے کہ کلام میں ثقیل اور غیر مانوس الفاظ نہ ہوں ۔ کلام میں الفاظ وہ ہوں جو ہم روزمرہ استعمال کرتے ہیں ۔ روزمرہ اور محاورے کے سلسلے میں اقبال پر ویسے تو اعتراض بھی کئے گئے ہیں لیکن اقبال کے محاوروں کا حسن یہ ہے کہ ان میں استعاروں کی کیفیت ملتی ہے ۔ اقبال کی اکثر غزلیں عام معنوں میں غزلیں نہیں بلکہ ان کی نظموں کا حصہ ہیں اس لئے کہ اقبال نے بہت سی غزلوں میں تصوف اور فلسفے کو شعر کے لباس میں پیش کیا ہے ۔ مندرجہ شعر میں تصوف کا رنگ دیکھا جاسکتا ہے ؎

مٹا دیا مرے ساقی نے عالم من و تو
پلا کے مجھ کو مئے لا الٰہ اِلّا ہو

اقبال کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اپنے اشعار میں اقبال نے اپنے واردات اور تخیلات کو ایسے اچھوتے انداز میں پیش کیا ہے کہ پڑھنے والے پر ایک کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے ۔

ایک شعر ملاحظہ ہو ؎

یہ فیضان نظر تھا ۔ یا کہ مکتب کی کرامت تھی
سکھائے کس نے اسمٰعیل کو آداب فرزندی

کلام بلیغ وہ ہوتا ہے جو مقتضائے حال کے عین مطابق ہو اور اپنے اندر فصاحت کی شان بھی رکھتا ہو ۔ اقبال کی غزلوں میں بلاغت بھی ہے اور ان شعروں میں شاعری اور موسیقی کا بہترین امتزاج بھی ملتا ہے ۔ ایک شعر نمونے کے لئے پیش کیا جاتا ہے ؎

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر ہوش و خرد شکار کر ، قلب و نظر شکار کر

اقبال کی غزلوں میں زورِ بیان اور دلکشی بھی ملتی ہے ۔ اس کے علاوہ علامہ اقبال نے اپنی غزلوں سے مسلمانوں کو سربلندی عزم استقلال ، خودداری ، عزتِ نفس اور بلند حوصلگی کی تعلیم بھی دی ہے ۔

اقبال اپنے انداز بیان کے جادو سے پڑھنے والے کے ذہن کو مسحور کر دیتے ہیں ۔

اقبال کے تغزل میں رمز و ایما کی کیفیت سے بڑا کام لیا گیا ہے ۔ وہ اس کے ذریعے نئے نئے مضمون بڑی خوبصورتی سے ادا کرتے ہیں ۔ اقبال کے یہاں پرانے لفظ نئے معنی پیدا کرتے ہیں ۔ مثلاً زلف ، گیسو ، شعاع ، شبنم ، شمع اور پروانہ ہمارے دورِ انحطاط کے ادب میں مریضانہ افسردگی پیدا کرنے والے تھے ۔ اقبال نے ان ہی لفظوں میں نئے سیاق و سباق سے نئی جان ڈال دی ہے اور اقبال کے یہاں یہی لفظ حرکت و عمل کا سبق دیتے ہیں ۔

اقبال نے بالکل ابتدائی زمانے میں یہ غزل لکھی تھی جس کا ایک شعر ملاحظہ ہو ؎

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لئے
قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے

اقبال کی بعض غزلیں سہل ہیں لیکن ان کا ایک ایک لفظ جذبات و کیفیات کی آواز ہے عشق کی کیفیات کو کس لطف اور بے تکلفی سے بیان کیا ہے ۔ اس کی مثال کے طور پر ایک شعر پیش کیا جاتا ہے جو ہر چند کہ ابتدائی زمانے کا ہے مگر اس سے بعد کے ارتقا کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے ؎

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

اقبالؔ کی ایک غزل جس میں اقبالؔ ویسے تو خدائے تعالیٰ سے التجائیں کرتا ہے لیکن ان میں بھی شوخی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ ان سے اقبالؔ کے تخیل کی بلندی، احساس کی شدت، گہرائی اور پیرایۂ بیان کی بے تکلفی ظاہر ہوتی ہے۔ اقبالؔ حضرت آدم کے جنت سے نکالے جانے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے خدائے تعالیٰ سے مخاطب ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہمارے بغیر تو بھی گھبرا جائے گا۔ اب تمہاری بے نیازی کا تقاضا یہ ہے کہ دنیا سے فراغت پا کر ہی تجھ سے ملیں گے۔ اس وقت تک تجھے میرا انتظار کرنا ہوگا۔ پھر صبر و اختیار کے مسئلہ کی طرف آخری شعر میں اشارہ کرتے ہیں کہ روزِ محشر میں جب میرا نامۂ اعمال پیش ہوگا تو صرف میں ہی شرمسار نہیں ہوں گا بلکہ خود ذات باری کو بھی شرمسار کروں گا۔ اس لئے میری شرمساری کی ذمہ داری صرف مجھ پر نہیں بلکہ اس پر ہوگی۔ اس غزل کا آخری شعر ملاحظہ ہو۔

روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

بالِ جبریل کی غزلوں کے پسِ منظر میں اقبالؔ کے ابتدائی زمانے کے اس نوع کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کی غزلوں کی انفرادیت کا رنگ ابتدا ہی میں اپنے امکانات سامنے لانے لگا تھا۔ اقبالؔ کی غزلیہ شاعری اپنی روایات سے کسبِ فیض کرنے کے باوجود حقیقی معنوں میں ایک نئے دبستاں کی بنیاد یں فراہم کرتی ہے۔ اقبالؔ کی غزلیں اپنے مخصوص استعارات، تلمیحاتی علائم اور حوالوں کے عناصر سے اپنے انفرادی خدوخال کا تعین کرتی ہیں مگر اقبالؔ کی غزلوں کی انفرادیت اس حد تک اقبالؔ کے مزاج، تخلیقی طریق کار اور فلسفۂ و افکار سے ہم آہنگ ہے کہ اس کی تقلید بعد کے شعرا نہیں کر سکے۔ اس لئے شاید یہ کہنا غلط

نہ ہوگا کہ اقبالؔ کی غزل کی روایت اردو غزل کی ایک ایسی روایت ہے جس کا آغاز بھی اقبالؔ ہیں اور اختتام بھی۔ اقبالؔ کی روایت سے موضوعاتی سطح پر فیضان حاصل کرنے کا سلسلہ ہنوز جاری ہے مگر اس روایت کو موضوع، مواد، تکنیک اور فنی طریق کار کے اعتبار سے پورے طور پر توسیع دینے کا سلسلہ آگے نہیں بڑھ سکا۔ بہت ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ہو کہ اقبالؔ نے مذہبی روایت کے ساتھ اپنے زمانے کے جدید و قدیم علوم پر جیسی دسترس حاصل کی تھی ویسی دسترس اور مختلف و متنوع خصوصیات کا حامل کوئی شاعر اقبالؔ کے بعد ابھی تک سامنے نہیں آسکا۔

———

غالبؔ کی مکتوب نگاری

اصنافِ نثر میں ایک خاص اہمیت مکتوب نگاری کی بھی ہے۔ اردو ادب کے ابتدائی دور میں مکتوب نگاری کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں تھی مگر جیسے جیسے یہ زبان ارتقائی منزلیں طے کرتی رہی ویسے ویسے مختلف اصناف کے نمونے وجود میں آتے رہے۔ غالبؔ کی مکتوب نگاری نے خاص طور پر اپنی طرف متوجہ کیا اور مجبور کیا کہ مکتوب نگاری کو ادب میں تسلیم کیا جائے۔

ہندوستان میں مغلیہ دور کے ساتھ ساتھ فارسی نے بڑی ترقی کر لی تھی یہاں تک کہ عوام کی زبان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ جہاں تک خاص لوگوں کا تعلق ہے تو وہ پورے طور پر فارسی بولتے اور لکھتے تھے مگر انیسویں صدی کے وسط میں جب مغلیہ حکومت کا چراغ بجھنے لگا تو اس کے ساتھ ہی فارسی کی وہ کاروباری حیثیت تقریباً ختم ہوگئی اور وہ مقام اردو کو حاصل ہوگیا۔ اہلِ علم کا طبقہ انگریزی کی طرف زیادہ مائل ہو چلا تھا اور یہ طبقہ انگریزی میں خط وکتابت کو ہی اپنے شایانِ شان سمجھتا تھا۔ مگر اردو کی اس ہمہ گیری اور شیرینیت کی وجہ سے ان میں سے بہت سوں نے اردو میں خط وکتابت کا سلسلہ برقرار رکھا یہاں ایک

بات قابلِ توجہ ہے جو ہر زبان کی ابتدا اور ارتقار کے ساتھ منسلک ہے۔ وہ یہ ہے کہ جب کوئی بھی زبان ترقی کرتی ہے یا ایک نئی زبان ہونے کی حیثیت سے سامنے آتی ہے تو اس زبان کا اثر اس نئی زبان میں پایا جانا ناگزیر ہے جو زبان اس سے پہلے استعمال کی جاتی تھی اور یہی اردو کے ساتھ بھی ہوا۔ اردو بحیثیتِ زبان تو کئی زبانوں سے متاثر تھی جو ہندوستان میں بولی جاتی تھیں مگر مراسلت کا سلسلہ چونکہ فارسی سے اردو میں منتقل ہوگیا تھا اس لئے اردو مکتوب نگاری فارسی انداز سے بہت زیادہ متاثر تھی۔ اسی لئے القاب وآداب، عنوانات، رنگ انشار، تکلف، رنگینی، مکمل طور پر فارسی کی آئینہ دار تھی۔ ویسے تو انیسویں صدی کی ابتدا میں کچھ سادگی پسندی کے نمونے ملتے ہیں مگر حقیقی معنوں میں اردو خط وکتابت کی سادگی، چاشنی، بے تکلفی اور اس نئی طرز کی ایجاد کا سہرا غالبؔ کے سر ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ۱۸۴۷ء کے قبل وبعد غالبؔ نے اس نئے انداز میں خطوط لکھ کر نہ صرف اردو مکتوب نگاری پر احسان کیا بلکہ اردو نثر کو بھی اپنی پرلطف اور منفرد طرزِ نگارش سے آشنا کیا۔

عوام الناس کے نزدیک غالب صرف ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے مشہور رہے مگر ایک عظیم نثر نگار کی حیثیت سے عام لوگوں سے ایک زمانہ تک پوشیدہ رہے۔ مگر جب غالبؔ پر کام کیا گیا اور نثری نمونے عوامی سطح پر لائے گئے تو لوگوں کو اس حقیقت کا اعتراف کر لینا پڑا کہ نظم کے ساتھ ساتھ غالبؔ نثر نگاری میں بھی اعلیٰ مقام رکھتے تھے۔ سنہ ۱۸۵۰ء سے قبل کے غالبؔ کے تحریر کردہ خطوط بھی فارسی ادب کا شاہکار ہیں۔ چونکہ غالبؔ کی ادب پسند طبیعت سارے شعبہ ہائے حیات میں ادب کی نزاکت کی متلاشی رہا کرتی تھی اس لئے جب کبھی وہ فارسی یا اردو میں خط لکھتے تو قوتِ تخئیل اور شاعرانہ جذبات ان خطوط میں بھی کارفرما رہتے۔ چونکہ

۱۸۵۰ء کے قبل کے خطوط میں اردو کے خطوط شاذ و نادر ہی ملتے ہیں اور اس کے برعکس اس کے بعد کے خطوط میں فارسی کے مکتوبات بہت ہی کم نظر آتے ہیں۔ اس لئے اس سے یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ ۱۸۵۰ء کے بعد ہی غالب نے باضابطہ اردو میں خط لکھنے شروع کئے تھے۔ چنانچہ وہ اپنے ایک خط میں اس کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ غالب کے الفاظ ہیں کہ "زبانِ فارسی میں خطوط کا لکھنا پہلے سے متروک ہے اور ضعف کے صدموں سے محنت پژوہی اور جگر کاوی کی قوت مجھ میں نہیں رہی۔ حرارتِ غریزی کو زوال ہے اور یہ حال ہے ؎

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب
اب عناصر میں اعتدال کہاں"

یہاں ایک اور بات اہم ہے کہ مرزا نے اپنے مشاغل علمی کی وجہ سے ابتداءً اردو میں خط و کتابت کو اپنی شان کے خلاف سمجھا ہوگا۔ اس لئے کہ اہل علم کا طبقہ اس وقت فارسی میں خط و کتابت کرتا تھا یا انگریزی میں۔ انگریزی چونکہ مرزا کو آتی نہیں تھی۔ مگر فارسی میں مکمل درک حاصل تھا اس لئے اس انداز کو چھوڑنا ایک عجیب بات تھی مگر اس کا جواب غالب کے مندرجہ بالا خط سے مل جاتا ہے۔ ویسے کبھی کبھی ناپسندیدہ چیز بھی باعثِ شہرت بن جاتی ہے اور یہی مرزا غالب کے ساتھ بھی ہوا۔ انھوں نے مکتوب نگاری کی صنف میں فارسی اور اردو دونوں ہی میں اپنے شہ پارے چھوڑے۔ اپنے ایک قدرداں اور اہلِ علم دوست کے پاس لکھے گئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

"یہ شخص فارسی خوب کہتا ہے۔ دادِ سخن کہاں؟ اور انصاف سے کہئے یہ نثر کہیں اور ہے؟ اور پھر اس نثر کا کوئی مشتاق نہ ہوا۔"

غالب کے خطوط کے کچھ نمونے اردوئے معلیٰ اور عودِ ہندی میں شائع شدہ

ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں غالب کے وہ خطوط ہیں جو مرزا نے مرض وفات سے کچھ ہی قبل لکھنا شروع کئے تھے۔ ان سارے خطوط نے دلچسپی، سلاست اور سادگی کے بامِ عروج کو چھو لیا ہے۔ اردوئے معلیٰ اور عودِ ہندی کی اشاعت کے بعد بھی بہت سے خطوط دستیاب ہوئے جو کافی تاخیر سے منظرِ عام پر آئے۔ اس کے علاوہ کچھ نمونے غالب صدی کے موقع پر بھی لوگوں کو دیکھنے کو ملے۔ اردوئے معلیٰ میں دو قسم کے خطوط شامل ہیں۔ پہلی قسم کے خطوط میں وہ خطوط آتے ہیں جو بہت ہی سادہ اور صاف عبارت میں لکھے گئے ہیں۔ ان سے ہر کوئی فیضیاب ہو سکتا ہے مگر دوسری قسم کے خطوط وہ ہیں جن میں مشکل الفاظ کے معانی اور ان کی تحقیق شامل ہے۔

مرزا کی اردو خط و کتابت کا انداز بالکل ہی نرالا ہے۔ نہ مرزا سے قبل ہی کسی کو اس انداز کا شرف حاصل ہوا اور نہ اس کے بعد ہی۔ بہت سی وہ چیزیں جو فارسی خطوط کے انداز کے تاثیر کی وجہ سے اردو میں بھی آ گئی تھیں جنھیں اردو مکتوب نگار بھی جزو مکتوب تصور کرنے لگے تھے اور ان کے بغیر مکتوبات میں تشنگی محسوس کرتے تھے۔ انھیں غالب نے یکسر ختم کر دیا۔ غالب نے القاب و آداب کے فرسودہ طریقے کو بالکل ہی خیرباد کہہ دیا۔ مرزا کا رنگ بالکل ہی مخصوص ہے۔

مرزا کے خطوط میں تصنع، تکلف اور خشکی بالکل ہی نہیں ملتی۔ یہ شرف صرف غالب ہی کو حاصل ہے کہ اس نے خط و کتابت کو احوال و کوائف کے تبادلے کے ساتھ ساتھ مستقل فن بنا دیا اس لئے مرزا کے خطوط میں ان کی سنجیدگی، اطمینان اور فکر و تدبر کا عنصر بھی ملتا ہے۔ اس لئے یہ دعویٰ بجا طور پر کیا جا سکتا ہے کہ اردو کے ادیبوں میں یہ شرف صرف اور صرف غالب کو حاصل ہے۔ اس نے شاعری کی طرح مکتوب نگاری کو بھی ادبی مشغلہ اور فن بنا کر پیش کیا۔ شعراء کے کلام پر غور کیا جائے تو ایک بڑی اہم بات جو سامنے آتی ہے وہ یہ کہ اشعار ایک

خاص کیفیت اور ذہن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ بیشتر لوگوں کے ہاں یہ بات صرف شاعری میں ملتی ہے۔ مگر غالبؔ کا کمال یہ ہے کہ ان کے مکتوبات بھی انھیں حالات اور تقاضوں سے وجود میں آتے ہیں جن سے ان کی شاعری کی تخلیق ہوئی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ عام رجحانات سے الگ ہوکر غالبؔ کے خطوط تجربات و مشاہدات کی تصویریں لئے سامنے آئے۔ غالبؔ کا یہی شوق تھا جو خارجی چیزوں سے الگ ہوکر ایک داخلی تجربہ بن گیا۔

اگر غالبؔ کی مکتوب نگاری میں مضمون کے بجائے صرف ابتدائی خصوصیات پر ہی غور کیا جائے تو عجیب وغریب چیزیں سامنے آتی ہیں۔ ہم غالبؔ کے خطوط میں استعمال شدہ القاب و آداب کو دیکھتے ہیں تو ہمیں کچھ نئی چیزیں اپنی طرف متوجہ کئے بغیر نہیں رہتیں۔ وہ خط کو کبھی میاں، کبھی برخوردار، کبھی بھائی صاحب، کبھی مہاراج اور کبھی کسی اور اسی طرح ہم کلامی کے القاب سے شروع کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو یہ تکلفات بھی پسِ پشت ڈال کر ابتدا ہی سے اپنی بات لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔

چونکہ غالبؔ کے سارے ہی خطوط قلم برداشتہ لکھے گئے ہیں اس لئے تکلفات کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ مضامین کی کثرت اور اس کی بے ساختگی میں بھی مضامین کی لذت اور حسن میں کوئی فرق نہیں آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ کے یہاں مضامین کا دریا ہر وقت موجزن رہتا ہے۔ اس برجستگی اور بے تکلفی کے باوجود سطحی خیالات کا نام و نشان بھی نظر نہیں آتا۔ غالبؔ اپنے معیار اور ذوق کے مطابق الفاظ کا انتخاب کر لیتے ہیں۔ عبارت حد درجہ بے تکلف اور روزمرہ کے استعمال کی ہے۔ ساتھ ہی اس میں ادبی شان بھی جھلکتی ہے۔ مرزا ایسے خیالات بھی بڑے سیدھے سادے الفاظ میں لکھ جاتے

ہیں جن خیالات سے مکتوب الیہ متفق نہیں ہے۔ اس انداز سے غالبؔ کی خود اعتمادی جھلکتی ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ غالب کو خط لکھتے ہوئے اس کا مکمل اندازہ ہوتا تھا کہ اس کے اندازِ بیان اور زورِ تحریر سے مخالف بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کی تحریر میں ساری دوسری خصوصیات کے ساتھ سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ گفتگو کا لطف آتا ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ دو آدمیوں کی بے تکلفانہ گفتگو کو خطوط کی شکل میں جمع کر دیا گیا ہے اور بعض خطوط تو پورے طور پر مکالمہ کی شکل میں ہی لکھے گئے ہیں۔

غالبؔ نے پرانے انداز کے القاب و آداب کا مکمل طور سے صفایا کر دیا جیسا کہ میں نے پہلے بھی ضمناً یہ بات لکھی ہے۔ دیگر یہ کہ پرانے انداز کے مقفیٰ جملوں میں جدت پیدا کی۔ مطلب یہ ہے کہ مقفیٰ عبارت مرزا کے خطوط میں بھی بہت زیادہ ملتی ہے مگر وہ غالبؔ کی جدت کی وجہ سے بے انتہا پر لطف ہوگئی ہے۔ غالبؔ نے بڑے بڑے آدمی کو بھی خط لکھتے ہوئے کبھی پر تکلف اور بناوٹ والی عبارت نہیں لکھی بلکہ موقع دیکھ کر ایسے لوگوں کو بھی بہت ہی لطیف انداز میں ظرافت کی باتیں لکھتے جاتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابلِ تحریر ہے کہ غالبؔ کی شوخیوں کے نمونے زیادہ تر ان خطوط میں ملتے ہیں جو حد درجہ بے تکلف احباب یا اپنے شاگردوں کے نام لکھے گئے ہیں۔ مثلاً مرزا تفتہ کو نورِ نظر لختِ جگر، میری جان، صاحب بھائی، مہاراج، منشی صاحب، آؤ مرزا تفتہ گلے لگ جاؤ، جیتے رہو اور خوش رہو جیسے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اسی طرح میر مہدی مجروح کو مختلف مقامات و حالات میں کبھی برخوردار کامگار، نورِ چشم، جانِ غالب، میاں لڑکے جیسے القاب سے اور کبھی میاں سید زادے یا میرا پیارا مہدی آیا، لو صاحبو یہ تماشہ دیکھو جیسے الفاظ و القاب

سے نوازتے ہیں۔

یہ لوگ چونکہ دوست اور بے تکلف لوگوں کی صف میں آتے ہیں اس لئے اس قدر بے تکلف القاب و آداب ان لوگوں کے لئے لکھے گئے۔ اس کے برخلاف دوسرے لوگوں کے نام لکھے گئے خطوط میں اس قسم کی شوخی اور بے تکلفی نہیں ملتی۔

مرزا اپنے ایک خط میں اس طرح رقم طراز ہیں کہ "میرا طریقہ ہے کہ جب لکھنے کو قلم اٹھاتا ہوں مکتوب الیہ کو ایسے الفاظ سے پکارتا ہوں جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کر دیتا ہوں۔ القاب و آداب کا پرانا طریقہ اور شکر و شکوہ شادی و غم کا قدیم رویہ میں نے بالکل ترک کر دیا ہے۔"

غالب کے وہ خطوط جو میر مہدی مجروح کے نام لکھے گئے ہیں تقریباً سارے ہی مکالمے کی شکل میں ہیں۔ ان خطوط سے غالب کی مکتوب نگاری کی تمام خصوصیات کا پورے طور پر اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کبھی القاب و آداب ہی کا پتہ نہیں تو کبھی نہایت ہی اپنائیت سے پکارنے کا انداز، عبارت کی بے تکلفی ہنستے ہنساتے بہت سی نصیحتیں بھی کر دینا یہ ساری باتیں گو کہ غالب کے معاصرین کے نزدیک کچھ معاصرانہ چشمک اور کچھ عام روش سے بغاوت کی وجہ سے کوئی خاص اہمیت کی نظر سے نہیں دیکھی گئیں۔ مگر جیسے جیسے مکتوب نگاری کی اہمیت اور اس کی اشاعت عام ہوئی غالب کے مکتوبات کی اہمیت بڑھتی گئی۔ ایک صدی کے طویل عرصے میں مختلف لسانی تبدیلیوں کے باوجود مرزا کا انداز آج بھی ویسے ہی قابل تقلید سمجھا جاتا ہے۔

یوں تو مولانا حالی، سرسید، محمد حسین آزاد اور امیر مینائی وغیرہ نے بھی اپنی عبارت میں بڑی سادگی برتی مگر حقیقت یہ ہے کہ غالب کی شوخی، سادگی، جذبات نگاری، ظرافت اور دلکشی جیسے اتنے سارے صفات کو کوئی بھی ایک ساتھ جمع نہ

کر سکا۔ مرزا کے خطوط میں سوال و جواب کے نرالے انداز نے اور بھی غضب ڈھایا ہے۔ کبھی ایسا انداز اختیار کرنا جیسے دو آدمی آمنے سامنے بات چیت کر رہے ہوں اور کبھی مکتوب الیہ کو خطاب کرتے ہوئے اس کو غائب گمان کر لینا یہاں تک کہ جو آدمی پوری واقفیت نہیں رکھتا چند لمحے کے لئے کچھ عجیب سی بات محسوس کرتا ہے۔ ان چیزوں کی تفصیلات مثالوں کے ساتھ واضح کی جا سکتی ہے۔ مرزا کے اس انداز میں مغربی انداز کے خطوط کی جھلک ملتی ہے۔ جیسے انگریزی میں ملٹن اور گولڈ اسمتھ کے خطوط۔ مگر مغربی طرز کے خطوط میں اکثر اس انداز میں سوال و جواب قلم بند کئے جاتے ہیں کہ سائل و مجیب کا نام یا کم از کم سوال و جواب کی کوئی نہ کوئی علامت ضرور ملتی ہے مگر اس کا اندازہ نہیں ہوتا کہ سوال کہاں ختم ہوتا ہے اور جواب کہاں سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف مرزا غالب کے خطوط میں نہ تو سائل اور مجیب کا نام ہوتا ہے اور نہ ہی کوئی ایسی علامت ہوتی ہے اس کے باوجود بھی تحریر کے انداز سے سوال و جواب مکمل طور پر الگ الگ ہو کر سامنے آتے ہیں اور قاری کو اس کا اندازہ لگاتے دیر نہیں لگتی۔

ویسے تو خطوط نویسی دنیا کی اکثر زبانوں میں پائی جاتی ہے۔ جیسے عربی، فارسی، انگریزی اور فرانسیسی وغیرہ میں، انگریزی میں ملٹن، بیکن، گولڈ اسمتھ اور فرانسیسی میں والٹر کے خطوط بہت عام ہیں اور ان لوگوں کے خطوط کے مجموعے نثر کے معرکۃ الآرا کارنامے تصور کئے جاتے ہیں۔ اسی طرح فارسی میں بھی مکتوبات کا ایک عظیم ذخیرہ ہے مگر اردو کو یہ شرف خاص کر غالب کے بعد ہی نصیب ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اردو کی خط و کتابت کا سلسلہ گو کہ زبان کی ابتدا ہی سے جاری تھا مگر عام غالب کے زمانے میں ہوا۔ اس لئے مکتوب نگاری کا باوا آدم اگر کوئی کہلانے کا مستحق ہے تو وہ صرف غالب ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مکتوب نگاری بڑا ہی

نازک فن ہے اور ساتھ ہی ساتھ کارگیری بھی ہے اور آئینہ سازی بھی۔ یہ بعض حالات میں اختصار کی شکل لئے ہوئے ہے۔ اگر ہم اسے محدود کر دیں تو سمٹ کر نجی زندگی تک محدود رہے اور اسی مکتوب نگاری کو وسعت دی جائے تو یہ شخصی اور نجی سطح سے بلند ہو کر آفاقی اور اجتماعی افادیت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

غالبؔ کی مکتوب نگاری کی مختلف امتیازات کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالبؔ کے خطوط سے اس کی نجی زندگی اور خاص حالات کے نقوش بھی سامنے آتے ہیں۔ غالبؔ سے قبل سوائے مغربی زبانوں کے تمام مشرقی زبانوں میں اگر نجی حالات خطوط میں رقم ہوئے تھے تو بڑے پوشیدہ انداز میں۔ اس کے علاوہ ایسے خطوط قابلِ اشاعت سمجھے بھی نہیں جاتے تھے۔ اس لئے اس طرح کے خطوط کو خواہ اس میں افادی پہلو بھی کیوں نہ ہو ضائع کر دیا جاتا تھا۔ ان ساری پابندیوں کے باوجود غالبؔ کی زندگی کے اندرونی اور نجی حالات سے معمور خطوط ان کی زندگی میں شائع ہوئے ان خطوط میں ذاتی معاملات کے علاوہ مے نوشی عشق بازی اور دوسرے احساسات کا ذکر ملتا ہے۔ اس طرح کی چیزیں مغربی خطوط میں دیکھنے کو ملتی ہیں کہ وہ بڑے فحش اور عریاں انداز میں ساری چیزیں بیان کر دیتے ہیں مگر غالبؔ کا انداز یہ ہے کہ اس نے مشرقی انداز برقرار رکھتے ہوئے رازدارانہ باتوں میں بھی عریانیت کا نام و نشان تک نہ آنے دیا۔

غالبؔ کے خطوط میں زندگی کا فلسفہ، معاصرین سے تعلقات، قدیم شعراء کے متعلق ان کے خیالات اور اس طرح کی بہت ساری تاریخی معلومات ملتی ہیں۔ بعض مکتوبات سے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ خط لکھنے کا مقصد ہی مکتوب الیہ کو خوش کرنا اور اس کا غم غلط کرنا ہے۔ مرزا غالبؔ جیسی ظرافت اردو کے نثر نگاروں کو برائے نام ہی ملی ہے۔ نظم میں اکبرؔ الٰہ آبادی کے یہاں یہ بات پورے طور پر ملتی ہے مگر وہ بھی جب مکتوبات

کی دنیا میں آتے ہیں تو وہ طنز و ظرافت ان کا ساتھ چھوڑتی ہوئی نظر آتی ہے مگر مرزا غالبؔ کی یہ ظرافت مرزا غالبؔ کی شاعری میں بھی کہیں کہیں ملتی ہے۔ مرزا غالب کا یہ احسانِ عظیم ہے کہ اردو نثر کو انھوں نے اس عظیم دولت سے نوازا۔

غالبؔ کے اکثر مکتوب الیہ ان کے ایسے دوست تھے جن کو انھوں نے کبھی نہیں دیکھا۔ کسی سے اشعار کی اصلاح کرنے کے سلسلے میں خط و کتابت شروع ہوئی تو کسی سے غالبؔ کی شاعری کی مقبولیت کے سبب سے مگر خطوط کے بے تکلفانہ انداز اور اس کے طرزِ ادا سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا مدّتوں کے یار ہیں اور بارہا ساتھ رہنے کا اتفاق ہوا ہے۔

غالبؔ کی شاعری میں خطوط سے متعلق بڑے اہم اشعار ملتے ہیں۔ ان اشعار سے غالبؔ کی مکتوب نگارانہ عادت کے بارے میں کافی معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ ویسے تو غالبؔ شناسوں نے غالبؔ کی مکتوب نگاری پر بہت کچھ لکھا مگر غالبؔ نے بذاتِ خود بھی اپنی مکتوب نگاری پر تبصرہ کیا ہے۔

"میری خط نگاری کی اہم بات شخصی تفصیلات کا جذباتی ذکر ہے"۔ پھر وہ مکتوب الیہ کی خوشیوں اور فرحت کو مدِّنظر رکھتے ہوئے اپنے آپ کو اس انداز میں ڈھال لیتے ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالبؔ کے خطوط کی اشاعت کے ساتھ ہی غالبؔ کو اس کا اندازہ ہو چلا تھا کہ لوگ اس کے خطوط میں دلچسپی لے رہے ہیں مگر ان باتوں کا اس کی بے تکلف مکتوب نگاری پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ غالبؔ کے خطوط میں مہر و وفا اور خلوص و محبت کا دریا موجزن ہے۔ یہی وہ باتیں ہیں جس کے سبب غالبؔ کے خطوط، خطوط کی سطح سے بلند ہو کر ادبی شہ پارے تصوّر کیے جانے لگے ہیں۔

غالبؔ کے مزاج کی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ اپنا راستہ خود بناتے ہیں۔ کسی کی پیروی نہیں کرتے۔ کسی کے بتائے ہوئے راستے پر نہیں چلتے۔ غالبؔ کی

شخصیت اختراع پسند تھی۔

خطوط نگاری میں جو آداب شروع سے چلے آرہے تھے ان کو غالب نے بالکل منسوخ کر دیا۔ پہلے لمبے لمبے القاب و آداب رائج تھے۔ غالب کے اکثر خطوط ایسے ہیں۔ جن میں سرے سے القاب و آداب ہیں ہی نہیں۔ ان میں نہ لکھنے والے کا نام ہے۔ اور نہ جس کو خط لکھا جا رہا ہے اس کا نام ہے۔ غالب نے کہا ہے کہ "میں مکتوب الیہ کو آواز دیتا ہوں اور خط شروع کر دیتا ہے۔" ایک خط میں ہرگوپال تفتہ کو اس طرح مخاطب کرتے ہیں کہ کہیں القاب و آداب ہیں ہی نہیں۔ یہ خط اس طرح شروع کرتے ہیں :

"تمھاری خیر و عافیت معلوم ہوئی۔"

ایک خط میں اس طرح سے القاب لکھتے ہیں :

"ہاہاہا میرا پیارا مہدی آیا۔ مزاج تو اچھا ہے۔"

غالب اکثر خط بیٹے، لڑکے، بھائی، آؤ میاں، برخوردار، مشفق اور شفیق کہہ کر شروع کرتے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ القاب و آداب کا مخصوص انداز بھی غالب کے اسلوب کی ایک اہم خصوصیت ہے۔

غالب خود ایک خط میں لکھتے ہیں :

"ہم جانتے ہیں کہ تم زندہ ہو اور تم جانتے ہو کہ ہم زندہ ہیں سب زوائد کو اور وقت کے لئے موقوف رکھا بس ضروری باتوں کو لکھ لیا۔"

ایک خط میں لکھتے ہیں۔ دیکھتے ہیں کہ تم ہم کو پہچانتے ہو کہ نہیں۔ اس طرح غالب نے خطوط نگاری کی نئی بنیاد خود ڈالی ہے اور ایک نیا طریقہ ایجاد کیا ہے۔

غالب نے ایک خط جو حاتم علی مہر کو لکھا ہے اس میں اپنے انداز تحریر کے

بارے میں اس طرح لکھتے ہیں :

"میں نے وہ اندازِ تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا۔ ہزار کوس سے بہ زبانِ قلم باتیں کیا کرو۔ ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔"

ہرگوپال تفتہ کو ایک خط اس طرح لکھا ہے۔ جس کا انداز بالکل باتوں والا ہے۔

"کیوں صاحب روٹھے ہی رہو گے یا منو گے بھی۔ اور کسی طرح نہیں منتے تو روٹھنے کی وجہ لکھو۔ میں تنہائی میں خطوں کے بھروسے جیتا ہوں۔ یعنی جس کا خط آیا میں نے جانا وہ شخص خود تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو اطراف و جوانب سے دو چار خط نہیں آرہتے بلکہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ دن میں دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے ..... خط لکھو نہ لکھنے کی وجہ لکھو۔ آدھ آنے میں بخل نہ کرو۔ اگر ایسا ہی ہے تو بیرنگ بھیجو۔"

غالب اکثر ایسے خط لکھتے ہیں جن کو پڑھ کر حکمت اور فلسفہ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اس کی بہترین مثال وہ خط ہے جو انھوں نے علاء الدین احمد خاں علائی کو لکھا ہے :

"سنو عالم دو ہیں ایک عالمِ ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا ایک ہی ہے۔ ہر چند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گل کے مجرم عالمِ ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گنہ گار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے

حکم دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پیروں میں ڈال دی ـــــ اور دہلی شہر کو زنداں مقرر کیا ..... ایک ضعیف سا احتمال ہے کہ اس ماہ ذی الحجہ ۱۲۷۷ھ میں چھوٹ جاؤں گا۔ بہر تقدیر بعد رہائی کے تو آدمی سوائے اپنے گھر اور کہیں نہیں جاتا میں بھی بعد نجات سیدھا عالم ارواح کو چلا جاؤں گا:"

اس خط کا انداز استعاراتی ہے جس میں روحانی فلسفہ بالواسطہ طور پر بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ساتھ ہی افسانوی انداز بھی ہے ـــــ اکثر خطوط میں غالب افسانہ سے ڈرامہ کی طرف بڑھ جاتے ہیں اور خطوط میں ڈرامائی کیفیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کی مثال یہ خط ہے جو انھوں نے میر مہدی کو لکھا ہے:

"اے جناب میرن صاحب، السلام علیکم!

حضرت آداب۔

کہو صاحب اجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی حضور میں کیا منع کرتا ہوں۔ میں نے عرض کیا تھا کہ اب وہ تندرست ہو گئے ہیں۔ بخار جاتا رہا ہے۔ صرف پیچش باقی ہے۔ وہ بھی رفع ہو جائے گی۔ میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دعا لکھ دیتا ہوں۔ آپ پھر کیوں تکلیف کریں۔ نہیں میرن صاحب اس کے خط کو آئے بہت دن ہوئے ہیں۔ وہ خفا ہوا ہوگا۔ جواب لکھنا ضروری ہے۔ حضرت وہ آپ کے فرزند ہیں آپ سے خفا کیا ہوں گے۔

بھائی آخر وجہ تو بتلاؤ کہ تم مجھے خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو۔

سبحان اللہ اے لو حضرت آپ خط نہیں لکھتے اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے۔ اچھا تم باز نہیں رکھتے مگر یہ تو کہو کہ تم کیوں نہیں چاہتے کہ میں میر مہدی کو خط لکھوں....."

ان خطوط کو پڑھنے سے غالب کی پوری زندگی اور ان کے عہد کی پوری تاریخ ہمارے سامنے آجاتی ہے۔

غالب سے پہلے خطوط لکھنے کا انداز عام طور پر فارسیت زدہ تھا اور عبارت کے مقفیٰ ہونے کو نثر کا حسن سمجھا جاتا تھا۔ غالب نے لکھا ہے کہ یہی قافیہ شعر کی خوبی ہے اور نثر میں یہ عیب بن جاتا ہے۔

غالب نے اپنے بعض خطوط میں مقفیٰ اور مسجع عبارت بھی لکھی ہے مگر ایسے خطوط یا تو شروع کے ہیں یا پھر ہلکے پھلکے موڈ میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً:

"مشفق و مہربان نواب کلب علی خاں کو غالب نیم جاں کا سلام پہنچے۔"

"یہ رامپور ہے دار السرور ہے۔"

"یہاں سب حال خوب ہے صحبت مرغوب ہے۔"

"غالب یہی ہے اہلِ دہلی میں آپ کے دیدار کا طالب ہی ہے۔"

اکثر خطوط میں غالب اپنے تخیل سے بھی کام لے گئے ہیں۔ مثلاً:

"جناب چودھری صاحب آؤ ہم اور تم حضرت عالم کے پاس چلیں اور اپنی آنکھیں ان کے کفِ پا سے ملیں....."

مرزا کے اسلوب کی ایک اہم خصوصیت ظرافت اور شگفتگی ہے۔ غالب کے خطوط ظرافت کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ اگر غالب کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو وہاں بھی ظرافت ملتی ہے۔ غالب نے خود لکھا ہے کہ جب میں کسی کو خط لکھتا ہوں تو اس کو خوش کرنے کی کوشش کرتا ہوں اور اس میں سب سے اہم حربہ ان کی ظرافت تھی اور اسی ظرافت سے وہ مکتوب الیہ کو خوشی کا سامان فراہم کرتے تھے۔ غالب کے خطوط کی ظرافت بہت بلند پایہ ہے۔ ان کے خطوط میں ظرافت کی تیسری قسم ملتی ہے۔ یعنی محظوظ ہونا۔ اس میں ہمارا ذہن مسکراتا ہے۔ اس لئے حالی نے غالب کو حیوانِ

ظرایف کہا ہے۔

ایک دوست کو رمضان میں خط لکھا ہے۔ اس میں لکھتے ہیں کہ:

"دھوپ بہت تیز ہے۔ کبھی پانی پی لیا، کبھی حقہ پی لیا، کبھی کوئی روٹی کا ٹکڑا کھا لیا۔ یہاں کے لوگ عجیب فہم رکھتے ہیں۔ میں تو روزہ بہلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بہلانا اور بات ہے۔"

تعزیت کے خطوں میں ظرافت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ برا نہیں لگتا جبکہ تعزیت کے خط میں ظرافت سے کام لینا بہت مشکل ہے۔ مرزا حاتم علی بیگ کی بیوی کا جب انتقال ہوا تو اس طرح خط لکھتے ہیں:

"مصری کی مکھی بنو شہد کی مکھی نہ بنو کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ اگر ایسی ہی گرفتاری پسند ہے تو چُنّا جان نہ سہی تو مُنّا جان۔"

اور دوسرا خط ان کے نام اس طرح لکھتے ہیں:

"عاشق کی نمود یہ ہے کہ محبتوں کی ہم طرح نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری۔ لیلیٰ اپنے گھر میں مری اور تمہاری محبوبہ تمہارے گھر میں۔"

مرزا کی اردو خط و کتابت کا انداز بالکل ہی نرالا ہے۔ نہ مرزا سے قبل ہی کسی کو اس انداز کا شرف حاصل ہوا تھا اور نہ اس کے بعد ہی۔ بہت سی وہ چیزیں جو فارسی خطوط کے انداز کے تاثر کی وجہ سے اردو میں آ گئی تھیں جنھیں اردو مکتوب نگار بھی جزو مکتوب تصور کرتے تھے اور جن کے بغیر مکتوبات میں تشنگی محسوس کرتے تھے، انھیں غالب نے یکسر ختم کر دیا۔

مرزا غالب کے خطوط میں تصنع، تکلف اور خشکی بالکل ہی نہیں تھی۔ یہ شرف صرف غالب کو ہی حاصل ہے۔ مرزا کے خطوط میں سنجیدگی، اطمینان اور فکر و تدبر کا عنصر زیادہ ملتا ہے۔ ان کے خطوط میں ہم کلامی کا عنصر بہت غالب ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب ان کی طبیعت اور ادبی پیاس شعر کی نیرنگیوں سے اکتا جاتی ہے تو وہ نثر کی طرف مائل ہوتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ نثر میں جذبات اور تفصیلات کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔

ان تمام معروضات سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کے خطوط اردو کے مختلف اسالیبِ نثر میں ایک اہم اسلوبِ نگارش کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ خطوط غالب کی شخصیت کا مکمل اظہار ہیں۔ ان خطوط سے مخاطب، متکلم کا لب و لہجہ ٹپکتا ہے۔ اور یہ خطوط سادگی، سلاست اور بے تکلفی کا ایسا مجموعہ ہیں کہ ان خطوط کے آئینے میں انیسویں صدی کے وسط میں ہی اردو نثر کا عروج دیکھا جا سکتا ہے۔ غالب صرف صاحبِ طرز شاعر نہیں بلکہ اپنے خطوط کے ذریعے ایک صاحبِ اسلوب اور بلند پایہ انشاء پرداز کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ اس لئے شاید یہ کہنا بے جا نہ ہو کہ اگر بیسویں صدی میں سرسید کی علمی نثر اور غالب کی تخلیقی نثر کے نمونے پائے جاتے تو شاید آج ہماری علمی اور تخلیقی نثر کی روایت اتنی ترقی یافتہ نہ ہوتی جتنی ہمیں نظر آتی ہے۔

———————

آزاد کا اسلوب نگارش

ابوالکلام آزاد کی پیدائش کے وقت اردو ادب کی فضا پر سرسید اور ان کے رفقائے کار چھائے ہوئے تھے۔ انھوں نے سرسید کے بڑھاپے کا آخری دور دیکھا تھا۔ محمد حسین آزاد، شبلی، حالی، محسن الملک، وقار الملک اور نذیر احمد سبھی زندہ تھے اور اپنے اپنے کارنامے انجام دے رہے تھے لیکن مولانا کی تربیت ایسے ماحول میں ہوئی تھی جو چاروں طرف سے قدامت پرستی اور تقلید کی چہار دیواری میں گھرا ہوا تھا۔ وہاں کسی نئی ہوا کے گذرنے کا امکان نہ تھا۔ مولانا کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ روایتی تعلیم کا یہ ابتدائی سرمایہ انھیں کچھ نہ دے سکے گا تقلیدی عقائد کی ان زنجیروں کو توڑے بغیر وہ آگے نہیں بڑھ سکتے تھے مگر ان کی انفرادیت مروجہ رسموں اور عقیدوں کو قبول کرنے پر آمادہ نہ تھی۔ دل میں ایک طرح کا طوفان برپا تھا۔ رسمی اور روایتی چیزوں کے خلاف بغاوت کا جذبہ بھی بار بار ابھرتا تھا اور وہ کسی اطمینان بخش اور غیر روایتی ماحول کی تلاش میں سرگرداں تھے۔

ذہنی انتشار کے اسی زمانے میں سرسید کی تصنیفات ان کے مطالعے میں آئیں۔ ان تصنیفات کے مطالعے سے انھیں ایسا محسوس ہوا جیسے ایک نئی دنیا

ان کے سامنے آگئی۔ مولانا کی طبیعت چونکہ موجودہ حالات سے بے حد گریزاں تھی، اس لئے قدرتی طور پر اس نئے عالم کی دل فریبیوں نے انھیں مسحور کر لیا۔

١٩٠١ء میں مولانا کی ملاقات حالی سے ہوئی۔ اس وقت یہ "لسان الصدق" کے ایڈیٹر تھے۔ اس کے بعد ١٩٠۵ء میں شبلی سے ملے۔ شبلی مولانا کے شوقِ مطالعہ سے کافی متاثر ہوئے اور شبلی ہی کے اصرار پر مولانا لکھنؤ آئے اور "الندوہ" کی ایڈیٹری قبول کی۔ شبلی کے ساتھ مولانا کا یہ قیام بہت ہی اچھا گذرا۔ ڈپٹی نذیر احمد سے بھی مولانا کے بہت اچھے مراسم تھے۔

سرسید کے افکار و خیالات نے مذہبی اور ادبی سطح پر مولانا کو متاثر کیا اور وہ کچھ عرصے کے بعد مولانا کے دل و دماغ پر چھائے رہے۔ انھوں نے ٢٠ فروری ١٩٤٩ء کو علی گڑھ یونیورسٹی کے جلسے میں خطبہ دیتے ہوئے اس بات کا اعتراف کیا کہ سرسید کے رسالے "تہذیب الاخلاق" نے جتنے ہمہ گیر اثرات چھوڑے ہیں ہندوستان کے کسی اور رسالے نے نہیں چھوڑے۔ اردو نے اس رسالے کی بدولت بے انتہا فروغ پایا۔ اس دور کا کوئی مسلمان ادیب ایسا نہ تھا جو "تہذیب الاخلاق" سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکا ہو۔

مولانا کی تصانیف کی ادبی قدر و قیمت کا جائزہ لیجئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں ادبی طنز و مزاح کی ہلکی چاشنی، استدلال، منطقی اندازِ بیان، خطیبانہ لہجہ، انگریزی الفاظ کا استعمال، تشریحی رجحان، ان سب صفات کا مرقع ہیں اگر کسی کی تحریروں میں ملتا ہے تو وہ مولانا کی تحریریں ہیں۔ ان تمام خصوصیات کی نشاندہی ان کی ابتدائی تحریروں میں بھی کی جا سکتی ہے۔ مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ عربی و فارسی تراکیب و اصطلاحات کا ذخیرہ، جس کا استعمال مولانا نے "الہلال" اور "تذکرہ" کے صفحات پر جا بجا کیا ہے وہ نمایاں طور پر ان تحریروں میں موجود نہیں اور اگر موجود ہے تو وہ

نمایاں رجحان نہیں بن پایا ہے۔ اس دور میں سرسید اور ان کے رفقائے کار کے زیرِ اثر مولانا سادگی اور سلاست کی طرف مائل تھے۔ اور یہی اس دور میں ان کا غالب رجحان تھا۔ فارسی و عربی کی بھاری بھرکم تراکیب و اصطلاحات کا جو استعمال "الہلال" اور "تذکرہ" میں ہوا وہ کسی دوسری طرح کے عوامل کا نتیجہ تھا۔

"الہلال" اور "البلاغ"

"الہلال" کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کی سب سے بڑی وجہ اس کا اسلوب تھا جس کی تشکیل میں مردانہ وقار، فتح کر لینے کا عزم اور چھا جانے والی ادا کی کارفرمائی تھی۔ مولانا آزاد کا یہی مخصوص اندازِ تحریر تھا جو کسی دوسرے کے حصے میں نہ آسکا تھا۔

عابد رضا بیدار کی رائے بڑی حد تک درست ہے کہ "الہلال" کے اکثر معاصرین خصوصیت کے ساتھ "وکیل"، "زمیندار"، "مسلم گزٹ"، "وطن"، "ہمدرد" سب کے سب اسلامی رنگ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اسلام اور مسلمانوں کے بارے میں لکھتے تھے۔ مسلمانوں کے بارے میں لکھتے وقت "الہلال" کا انداز ان اخباروں سے بالکل مختلف نہ تھا۔ لیکن اس کے باوجود قارئین کے ذہنوں پر جو اثرات "الہلال" نے چھوڑے، وہ ان کے کسی دوسرے معاصر کے حصے میں نہ آئے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ وہ مخصوص طرزِ تحریر تھا جس نے سب کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی تھی۔ مولانا آزاد کے اس طرزِ تحریر میں مختلف اثرات و عوامل نے مل کر ایک ایسا مرکب تیار کر دیا تھا جو عمومی طور پر مسلمانوں کے انحطاط پذیر معاشرے کے لئے ذاتی نسخہ کی اہمیت رکھتا تھا۔ اس مخصوص طرزِ تحریر میں مولانا کے رومانی تخیل کے علاوہ جمال الدین افغانی اور محمد بن عبدہٗ کا صحافتی انداز، شبلی کا جمالیاتی ذوق، سرسید کی اصلاحی تحریک اور محمد حسین آزاد کے استعارات و تشبیہات کی کارفرمائی کے

ساتھ قرآن اور انجیل کے لب و لہجہ کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ مولانا نے مختلف کیاریوں سے پھول توڑے ضرور تھے لیکن سب کو ملا کر ایک حسین اور خوبصورت گلدستہ تیار کیا تھا جس پر ان کی انفرادیت کی مہر لگ گئی تھی۔ مولانا نے ان سب کو یکجا کر کے جو تاثر پیدا کیا، وہ کسی اور کے حصے میں نہ آیا۔

جھنجھلا کر جھنجھوڑنے کا انداز اور قرآنی آیات کا استعمال مولانا آزاد نے جمال الدین افغانی کی تحریروں سے سیکھا تھا۔ یہ طرزِ نگارش ان کی رومانوی انانیت، تخیل کی بلند پروازی اور شدتِ جذبات کے عین مطابق تھا۔

مولانا کی شخصیت ان کے جذبے کی آگ کے صحرا میں تناور درخت کی طرح روشن ہے۔ وہ ایک ہی بات کو جدا جدا رنگ سے بار بار کہتے ہیں اور الفاظ کی نئی ترتیب اور نرالے آہنگ سے دہراتے ہیں تاوقتیکہ ان کا جذبہ آسودہ نہ ہو جائے اور ان کے دل کا منم کدہ اظہار کی تسکین سے آسودہ نہ ہو جائے۔

> "میں وہ صور کہاں سے لاؤں جس کی آواز چالیس کروڑ دلوں کو خواب غفلت سے بیدار کر دے۔ میں اپنے ہاتھوں میں وہ قوت کیسے پیدا کروں کہ ان کی سینہ کوبی کے شور سے سرگشتگانِ خواب موت سے ہوشیار ہو جائیں"

مولانا ابوالکلام آزاد

اردو نثر میں یہ تڑپ اور یہ للکار جو "الہلال" کے ذریعے پیدا ہوئی وہ بالکل نئی چیز تھی۔ مولانا کا یہی وہ اسلوب تھا جس نے عوام کی ذہنیت پر مصنف کی انفرادیت کی گہری چھاپ چھوڑی تھی اور انھیں جھنجھوڑ کر بیدار کر دیا تھا۔

رشید احمد صدیقی کی یہ بات دل کو لگتی ہے کہ مولانا کی طبیعت پیغمبری کے رول سے اتنی سازگار نہ تھی جتنی کہ خدائی کے رول سے۔ خدا پیغمبروں کی طرح انسانوں

میں گھلا ملا نہیں رہتا۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا کی انفرادیت نے انھیں عوامی زندگی سے اتنا قریب نہ ہونے دیا۔ اس لئے کہ انھوں نے "الہلال" کا لب ولہجہ اور مواد کلام پاک سے لیا اور براہِ راست کلام پاک کو اپنے اسلوب کا سرچشمہ بنایا۔ وہی اندازِ بیان وہی زورِ کلام "الہلال" کے صفحات میں نظر آتا ہے۔ اس میں وہ نرمی اور نوازش نہیں ہے، جو پیغمبروں کے ہاں ملتی ہے۔ قرآن کریم میں ایک ہی بات کا بار باراعادہ کیا گیا ہے۔ اسی اعادے اور تکرار سے وہ اپنی تحریروں کے ذریعے بجلی بھی گراتے ہیں اور موتی بھی لٹاتے ہیں۔ پھول بھی برساتے ہیں اور انگارے بھی۔ اسی قرآنی لب ولہجے کے ذریعے انھوں نے مسلمانوں کو غلبۂ حق کا یقین دلایا۔ غرض "الہلال" میں سبھی کچھ انھوں نے اسی خداوندی لب ولہجے میں کہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ قرآنی آیات ان کی عبارت میں اس طرح پیوست ہو جاتی ہیں جس کی مثال کسی دوسرے ادیب کے یہاں نظر نہیں آتی۔ مولانا انھیں آیتوں کے ذریعے اپنی تحریروں میں عظمت، جلال، حسن ودلکشی پیدا کر دیتے ہیں، پیرایۂ بیان میں تاثیر اور بلاغت بھر دیتے ہیں۔ بلاغت قرآنی کا اتنا اثر کسی دوسرے ادیب کی تحریر میں نہیں ملتا۔

"الہلال" میں جا بجا اشعار کا استعمال اس حسن وخوبی سے کرتے ہیں کہ ان کی تحریر میں جان پڑ جاتی ہے۔ موقع ومحل کے مناسب استعمال کرنے میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید وہ اسی محل کے لئے کہے گئے ہیں۔ انھوں نے تحریر کے میدان عام راستے سے ہٹ کر اپنی نئی راہ نکالی اور یہ نئی راہ ایسی تھی جس پر چلنے کی بہت سے لوگوں نے کوشش کی مگر وہ سب بھونڈی نقالی سے زیادہ آگے نہ بڑھ سکے۔ مولانا نے سخت سے سخت اور ثقیل سے ثقیل الفاظ کو بھی اپنے نفس گرم سے اور خونِ جگر کی حدت سے پگھلا کر گداز عطا کیا۔ مولانا نے اس بات کا خاص اہتمام رکھا کہ عبارت روکھی اور بے مزہ نہ ہونے پائے۔ غرض مولانا کا یہی وہ طرزِ تحریر تھا جس سے

محمد علی نے لیڈری سیکھی تھی، جس پر حسرت موہانی کی شاعری نے رشک کیا تھا۔ سجاد انصاری لکھتے ہیں:

"میرا عقیدہ ہے کہ اگر قرآن نازل نہ ہو چکا ہوتا تو یا مولانا ابوالکلام کی نثر اس کے لئے منتخب کی جاتی یا اقبال کی نظم .... میرے نزدیک اقبال اور مولانا ابوالکلام حقیقی معنوں میں فوق البشر ہیں"

"تذکرہ" میں مولانا کا اسلوبِ نگارش

مولانا کا اسلوب اپنے موضوع کے اعتبار سے بدلتا رہتا ہے۔ ان کے ہاں ایک سے زیادہ اسالیب ملتے ہیں۔ انھوں نے ایسا اندازِ بیان اختیار کیا جس میں ایک مصلح اپنے نظریات کو قاری کے سامنے پیش کر سکتا ہے۔ انھوں نے مسلمانوں کے عام انحطاط کو محسوس کیا تھا۔ وہ ان کی مردہ زندگی میں نئی لہر دوڑانا چاہتے تھے۔ اس لئے انھوں نے خطیبانہ انداز اختیار کیا تھا۔ اور خطیبانہ انداز ہی اس کے لئے سب سے زیادہ مناسب اور مفید ہوتا ہے اور اپنے قارئین کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر بیدار کر سکتا ہے۔ اس لئے اس کام کے لئے خطابت ہی کی شعلہ بیانی اور شیریں کلامی سب سے زیادہ مناسب ہوتی ہے۔ چنانچہ یہی رنگ اور یہی وصف "تذکرہ" میں جلوہ گر ہے۔

"تذکرہ کی دوسری نمایاں صفت عربیت کی افراط ہے۔ مولانا نے جا بجا قرآنی آیات، احادیث، اشعار کا استعمال نہایت موقعے اور محل سے کیا ہے۔ انھوں نے محض انتخابِ اشعار ہی سے اپنی شخصیت اور کردار کے نقش وآہنگ کو اپنی تحریروں میں منتقل کر دیا ہے۔ ان کی انفرادیت ان میں رواں دواں نظر آتی ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ اردو نثر میں عربی اور فارسی کے ان اشعار کی پیوندکاری ان کے ذوقِ سلیم

نے اس طرح کی ہے کہ ان کی نثر کا پیمانہ جگمگانے لگتا ہے۔ پورا "تذکرہ" ایسے ہی برمحل اور چست اشعار سے بھرا پڑا ہے۔ ان کے عربی و فارسی ادب کے ذخیرے پر ماہرانہ عبور کے ساتھ ان کے ذوقِ سلیم کی غمازی کرتا ہے۔

اس کے علاوہ مولانا آزاد ان ادیبوں میں سے تھے جو اپنے اسلوب میں اپنی "انا" اور اپنی انفرادیت کو بھر دیتے ہیں۔ نئی نئی تراکیب جو ابھی تک مستعمل نہ رہی ہوں انھوں نے ایجاد کی ہیں۔ ابوالکلام کی فطری تڑپ، عملی سوز، "تذکرے" کے ایک ایک جملے میں نظر آتا ہے۔ فارسی اور عربی کی تراکیب کی بہتات کے باوجود ان کا اسلوب ان کے موضوع اور ان کے مزاج سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ مولانا نے تمام فنی بندشوں کو توڑ کر طرزِ بیان کی بنیاد خالص اپنے وجدان و احساس پر رکھی تھی۔ وہ اپنے پڑھنے والوں کے دلوں میں واضح اور روشن تصویر اتار دیتے ہیں۔ ایسی تصویر جس کے ساتھ نغمگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ صوت و نغمہ، آواز و آہنگ کا یہی امتزاج مولانا ابوالکلام کی فتح ہے۔

تفسیر و ترجمے میں مولانا کا اسلوب

مولانا نے اپنی ادبی زندگی کی بنیادیں ادبی مرصع کاری پر رکھیں، جن کو صحافت اور اخبار نویسی کے تقاضوں نے بھی عربی و فارسی کے استعمال سے الگ نہ رکھا۔ وہ کبھی بھی اپنی تحریروں کو علمی تجربے کے ساتھ ساتھ اس قدر آسان اور عام فہم بنانے کی طرف مائل نہ ہوتے۔ لیکن یہاں پر مولانا کا یہی بدلا ہوا اندازِ تحریر تھا جس نے کلام پاک کی تعلیم اور تصورات کو اس انداز سے قارئین کے سامنے پیش کیا کہ وہ کلام، اللہ کا کلام ہی نہیں بندوں کا عمل صالح بھی بن گیا۔ یہاں پر مولانا نے اندازِ بیان کو زیادہ سے زیادہ سلیس، صاف اور سہل بنایا ہے۔ سہل نگاری کی

طرف مولانا کا یہ میلان جو ترجمان میں ابھرا اس کے پیچھے قرآنی تعلیم کی عالمگیر اشاعت کا جذبہ بھی شامل تھا۔ یہاں پر زبان کی سلاست اور سادگی کی مثال دیکھیے:

"میں نے تجربہ کے لئے سورۂ بقر کا مجرد ترجمہ ایک پندرہ برس کے لڑکے کو دیا جو اردو کی آسان کتابیں روانی کے ساتھ پڑھ لیتا تھا، پھر ہر موقع پر سوالات کر کے جانچا۔ جہاں تک مطلب سمجھ لینے کا تعلق ہے، وہ ایک مقام پر بھی نہ اٹکا اور تمام سوالوں کے جواب دیتا گیا۔ پھر ایک دوسرے شخص پر تجربہ کیا یہ تین جگہ تین فارسی لفظوں پر اٹکا۔ لیکن مطلب سمجھنے میں اسے بھی رکاوٹ پیش نہ آئی۔ میں نے وہ الفاظ بدل کر نسبتاً زیادہ سہل الفاظ رکھ دیئے۔"

(ترجمان القرآن، اوّل)

خطوط کا اسلوب

پروفیسر اسلوب احمد انصاری "غبار خاطر" کے بارے میں کہتے ہیں:

"غبارِ خاطر کے خطوط .... میں بے ساختگی، عصری ہمدردی اور زندگی کے سخت و سست کو ہموار کر کے دل آویزی پیدا کرنے کا فقدان ہے۔ ان میں اچھی نثر کی خوبیاں نہیں۔"

اس طرح کی بدگمانیاں عموماً اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب لوگ "غبار خاطر" کا مقابلہ "تذکرہ اور "الہلال" کی تحریروں سے کرتے ہیں اور اس میں بھی تند و تیز طرزِ تحریر کی تلاش کرتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ مولانا کے ہاں انشا پردازی کے ایک سے زیادہ اسالیب ملتے ہیں۔ ان کا اسلوبِ تحریر موضوع کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔

مولانا کے خطوط کے اندر وہ تمام خوبیاں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں جو اچھے انشائیے کی بنیادی خصوصیت ہیں۔ ان کے مکاتیب کے اندر مضمون نگاری کا شخصی انداز ملتا ہے۔ ہر ہر لفظ پر مصنف نے اپنی شخصیت کی گہری چھاپ بٹھا دی ہے۔ اکثر خطوط میں مولانا نے اپنے تجربے اپنے انداز میں بیان کیے ہیں۔ مولانا کے خطوط کی صحیح اہمیت ان کو خطوط سمجھ کر نہیں محسوس کی جا سکتی۔ اس لئے کہ ان کے اکثر خطوط انشائیہ کے انداز میں لکھے گئے ہیں۔ تاہم مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ مولانا کا اسلوب موضوعات کے لحاظ سے بدلتا رہتا ہے۔ ان کی مختلف تصانیف میں مختلف اسالیب نظر آتے ہیں۔ مثلاً "الہلال" اور "البلاغ"، "جامع الشواہد" اور "تذکرہ" میں مولانا ایک داعی کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ وہ سوئی ہوئی قوم کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ نیند گہری ہے۔ اس لئے بار بار جھنجھوڑنا پڑتا ہے اس لئے ان کا لہجہ ڈرانے والا ہے۔

مولانا آزاد نے "ترجمان" میں جو اسلوب اختیار کیا ہے۔ وہ قرآن کی عمومیت کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ سادگی کی طرف مولانا کا رجحان جدید تمدنی اثرات اور سیاسی ضروریات کے پیش نظر تھا۔ ان کے عالمانہ لب ولہجہ میں "ترجمان" کے اندر جو سادگی اور پرکاری آگئی ہے وہ اپنی جگہ پر بہت اہمیت رکھتی ہے۔

"غبار خاطر" اور "کاروان خیال" اس وقت کی تصانیف ہیں جب ابوالکلام کی شخصیت کا مرکزی نقطۂ نظر کمزور پڑ گیا تھا لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ان کا قلم کمزور ہو چکا تھا۔ ان کے خطوط کے یہی ٹکڑے جو اَن گنت دل چسپ بصیرتوں اور عبرتوں کے مرقعے ہیں۔ وہ اردو ادب کے بہترین

انشائیے ہیں۔ گل افشانی گفتار کے پیچھے ابوالکلام کی منفرد شخصیت جلوہ گر ہے۔ ان میں بھرپور معنویت اور اثر انگیزی اور مسحور کر دینے والی علمیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ہر جملے کے اندر نغمگی کا جادو بھی نظر آتا ہے۔

———————

انشائیے ہیں۔ گل افشانی گفتار کے پیچھے ابوالکلام کی منفرد شخصیت جلوہ گر ہے۔ ان میں بھرپور معنویت اور اثر انگیزی اور مسحور کر دینے والی علمیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ہر جملے کے اندر نغمگی کا جادو بھی نظر آتا ہے۔